А. ВУЛИС

И. ИЛЬФ
Е. ПЕТРОВ



А. ВУЛИС

И. ИЛЬФ Е. ПЕТРОВ

ОЧЕРК ТВОРЧЕСТВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1960

Оформление художника
Ю. Копылова



ВВЕДЕНИЕ

В 1957 году советская научная экспедиция, одна из многих штурмовых групп международного геофизического года, готовилась к выезду на ледник Федченко. Молодые энтузиасты должны были провести вдалеке от большой земли около полутора лет. Естественно, подготовка шла серьезная. Сразу же была нарушена схема путевых сборов, разработанная корифеями юмористики. Ничего не забывали. Но — главное — не брали ничего лишнего. Взвешивали груз чуть ли не на аптекарских весах. Экономили на каждом грамме. И все же решили взять с собой как предмет первой необходимости потрепанный томик с изображением комической пары неудачников на оранжевом переплете. Это было издание «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка».

Если бы факт, о котором идет речь, не перекликался с сотнями других подобных фактов, если бы он не выражал с полной отчетливостью отношение советских людей к сатирическим произведениям И. Ильфа и Е. Петрова, от него можно было бы снисходительно отмах-

нуться. Дескать, несколько человек хотят в трудных походных условиях читать «Двенадцать стульев». Что ж, это их личное дело. О вкусах, как говорится, не спорят. Случай объявлен нетипичным. Только с истинным положением вещей получается некоторая неувязка. Потому что приведенный факт все-таки типичен.

В библиотеках вот уже четверть века книги Ильфа и Петрова не залеживаются на полках[1].

Романы о великом комбинаторе, переизданные в последнее время тиражом в сотни тысяч экземпляров, разошлись очень быстро. Крылатые афоризмы замечательных наших сатириков по широте своего распространения почти сравнялись с пословицами. Многие имена их «героев» давно стали нарицательными.

Возьмем, к примеру, образ Никифора Ляписа. Вскоре после появления «Двенадцати стульев» «Правда», резко критикуя халтуру и ее покровителей, упомянула это имя. Затем Маяковский говорил об издательствах, «где, по замечательному роману «Двенадцать стульев», устраивается поэт, как классический Гаврила, который то порубал бамбуки, то испекал булки»[2]. А несколько месяцев спустя образом

---

[1] Еще 7 июня 1934 г. «Правда» опубликовала статистические данные по результатам обследования библиотек, свидетельствующие о самом широком спросе на произведения Ильфа и Петрова.

[2] Маяковский, Полн. собр. соч., ГИХЛ, М. 1937, т. XII, стр. 375. Выступление в прениях по докладу П. М. Керженцева о политике партии в области художественной литературы.

Гаврилы еще раз воспользовалась газета, чтобы осудить ремесленническую литературу [1].

В послужном списке людоедки Эллочки или Васисуалия Лоханкина, Остапа Бендера, «безмятежной тумбы» или «костяной ноги» тоже много подобных эпизодов; эти персонажи не менее действенно, чем Никифор со своим Гаврилой, участвовали и участвуют в разоблачении своих сородичей из реального мира [2].

Словом, доказывать, что почти каждое произведение Ильфа и Петрова у нас в стране с интересом читают, по-настоящему любят, широко, с пользой для дела применяют, цитируют, пересказывают,— значит ломиться в открытую дверь. Произведения И. Ильфа и Е. Петрова, блестящих мастеров сатиры, глубоко, в самом точном смысле слова, популярны, смех Ильфа и Петрова был, остается и будет многие-многие годы нашим добрым другом, ибо писатели творили для советского человека и во имя советского человека.

Думается, что в нашей стране, где важнейшим эстетическим принципом провозглашена тесная связь литературы с жизнью народа, невозможно было бы дать оценку творчества Ильфа и Петрова, не отметив, насколько тепло, хорошо приняты их книги советскими людьми.

---

[1] «Литературная газета», 9 сентября 1929 г.

[2] Любопытно, что имя Остапа Бендера в начале 30-х гг. применялось как нарицательное и в литературных дискуссиях. Так, Н. Асеев зло обрушился в «Литературной газете» за 23 августа 1932 г. на литераторов-проходимцев, копирующих «того великого комбинатора, который давно уже попал под острые зубы сатиры Ильфа и Петрова».

А теперь — *правильно* ли поняты их книги читателем? Что ж, в основном — правильно. Однако нет-нет да и натолкнешься на мнение, круто идущее вразрез с замыслом сатириков. Какой-нибудь недозревший любитель Конан Дойла вдруг принимается искать в «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке» захватывающих авантюрных ощущений и разочарованно отодвигает том, проморгав в нем самое главное. Субъект из вымирающей породы индивидуалистов с ожесточением идеализирует Остапа Бендера. Догматик буквально камня на камне не оставляет от сатирической эпопеи.

Что касается критиков, то они нередко противопоставляют романы фельетонам или фельетоны романам с тем, чтобы, возвысив один род деятельности Ильфа и Петрова, принизить другой. Говоря об «Одноэтажной Америке», иные ее толкователи забывают, с каким сарказмом Ильф и Петров показывают духовную нищету американского образа жизни.

Творчество Ильфа и Петрова слабо изучено. Некоторые их произведения похоронены в подшивках старых журналов и газет. Некоторые, как, например, кинофильм «Цирк», почти утратили связь с именами своих создателей. Не опубликованы многие любопытнейшие архивные материалы. В какой-то мере затерялись следы эволюции, пережитой писателями за долгие годы их литературной работы. Отсюда белые пятна в представлениях об Ильфе и Петрове, зачастую скрывающие от исследователя как сильные стороны сатириков, так и причины их отдельных просчетов.

Не разобравшись в делах «обобществлен-

ного литературного хозяйства» Ильфа и Петрова, трудно выявить жанровое своеобразие сатирической эпопеи или фельетонов, трудно уяснить принципы индивидуальной творческой манеры писателей. Наконец, оставляя без внимания образный строй «Золотого теленка» или «Безмятежной тумбы», не понять, в чем залог их эстетического долголетия. И напрасно, принимаясь за Ильфа и Петрова, наша критика, за редкими исключениями, ограничивается разговором о темах и тенденциях в произведениях сатириков. Ибо один рельс, как бы далеко он ни простирался, не сойдет за железнодорожную колею, не откроет путь к пониманию литературного произведения во всей его полноте и неповторимости.

Творчество Ильфа и Петрова — явление сложное. С деревянными априорными мерками к этой живой стихии юмора подходить нельзя, вредно. И не менее вредно закрывать глаза на несомненный, длительный и прочный успех «Двенадцати стульев», «Золотого теленка», «Веселящейся единицы» или «Записных книжек». Ведь чем больше книгу читают, тем тщательнее ее следует анализировать. Политика выжидательного молчания — при всей своей внешней безобидности — приводит не только к искусственному обеднению советской литературы, но и открывает исказителям исторической правды возможность беспрепятственно толковать творчество сатириков вкривь и вкось.

Особенно интересно и полезно обратиться к изучению творчества Ильфа и Петрова сейчас, в период развернутого строительства ком-

мунистического общества, когда вопросы борьбы с пережитками прошлого стоят чрезвычайно остро. Не последнее место в этой борьбе отводится сатире. Напомним слова товарища Н. С. Хрущева в его замечательной речи на III съезде советских писателей. Сатира, говорил Н. С. Хрущев, «является одним из острейших видов оружия. Высмеивая те или иные пороки, пережитки и недостатки, сатира предупреждает людей от болезни, помогает людям изживать недостатки. Так что сатира и впредь должна быть на вооружении нашей партии и народа, разить все, что мешает нашему продвижению к коммунизму» [1].

Вот почему об Ильфе и Петрове, партийных, взыскательных и умных писателях, хорошо известных как в Советском Союзе, так и во многих странах Восточной Европы, Америки, Азии, надо говорить и писать.

---

[1] «Правда», 24 мая 1959 г.

Глава I

ИЛЬФ И ПЕТРОВ. ВРЕМЯ. БИОГРАФИЯ СОВРЕМЕННИКИ

1. Этапы большого пути

Каковы исторические предпосылки, обусловившие появление сатиры Ильфа и Петрова? Отвечая на этот вопрос, надо прежде всего оговориться: литературное явление — не нарисованная на школьной карте река, чье течение без труда прослеживают, нацелившись указкой в ее истоки. Зависимость творчества от реального мира слишком сложна, чтоб в каждом случае можно было сразу обнаружить непосредственную связь художественного произведения с действительностью: мол, такой-то и такой-то факт, такая-то тенденция нашли свой образный эквивалент в таких-то характерах или обстоятельствах. И все же сама книга всегда в конечном счете рассказывает о том, где таятся родники, которые дали ей жизнь.

Творчество И. Ильфа и Е. Петрова берет свое начало в социалистической революции. Оно было бы немыслимо без нее. И если авторы «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка» не пишут о классовых боях в обычном понимании слова, то тут дело только в специфике жанра, избранного сатириками. Зато они горячо и самоотверженно участвуют в этих боях своими книгами.

Сорок с лишним лет прошло с великого дня, когда залпы «Авроры» возвестили: час капитализма пробил, начинается новая, невиданная эра в истории человечества. Отныне на одной шестой части земного шара силою вооруженного восстания, волею трудящихся отменяется жестокий, волчий порядок вещей, вырабатывавшийся эксплуататорским обществом на протяжении веков. Производитель материальных благ перестает быть рабом, он теперь хозяин страны и заводов, бескрайних земель и синего неба, даров природы и результатов своего труда. Рабочий класс и беднейшее крестьянство, руководимые коммунистами, строят мир, где нет места паразитам, где труженик обретает свое социальное и личное счастье, где народ впервые в истории берет в свои руки руль управления государством.

Когда мы, советские люди, современники развернутого строительства коммунизма в СССР, участники грандиозных свершений семилетки, оглядываемся назад, оценивая пройденный путь,— дух захватывает от радостного волнения. Как много сделано! Титаническая проведена работа. Подвиг народа, превратившего «убогую и бессильную Русь» в страну

социализма, поистине бессмертен. Он, этот подвиг,— в нашем хозяйственном и политическом могуществе. Он — в огромном международном авторитете СССР, в морально-политическом единстве наших людей, в монолитной дружбе всех наций, населяющих советскую землю. Он — залог грядущих достижений Советского Союза и всего лагеря мира, демократии, социализма.

Нельзя, однако, забывать: гордое слово «подвиг» подразумевает борьбу. Старый мир, издыхая, сопротивляется не на шутку. Вот почему вся история Советского государства — это история жарких сражений нового с отжившим, сражений трудовых, политических, военных. Осуществляя планы славной ленинской партии, миллионы рабочих и крестьян самоотверженно строят бесклассовое общество; немало сил вкладывает народ в это святое дело; немало его энергии уходит на преодоление инерции былого. На каждом шагу молодой республике мешают ее враги. Не только те, что за рубежом, точат на нее зубы. Нет, есть у «Совдепии» и «свои», внутренние противники, сознательные и бессознательные, явные и скрытые. Их социальная опасность падает по мере того, как крепнут мускулы народа-созидателя. Однако она ни на миг не перестает быть опасностью, ибо «лишайная» приспособляемость вредоносных элементов — будь то люди или пережитки капитализма, так сказать, в отвлеченном виде — позволяет им менять «по сезону» свои особенности, формы, свою мимикрию.

Линия прошлого, линия эгоистов, тунеядцев и бюрократов — затухающая кривая, кри-

вая, которая никого никуда не вывезет. Но сама собой она не исчезнет. Судорожно и настойчиво, с упорством утопающего цепляются проводники этой линии на заре советской власти за всякую соломинку, за всякую возможность выжить, нажиться, попить народной крови. М. Кольцов метко уподобляет наших врагов отвратительному насекомому, паразитирующему на здоровом организме [1].

...Гражданская война на исходе. Двадцатый — двадцать первый годы. Истекая кровью, народ защищает завоевания революции от белогвардейцев и их иноземных пособников. Голод и разруха бродят по стране. Вся энергия пролетариата и трудового крестьянства подчинена одной цели — устоять! А мерзкая вошь из кольцовского фельетона — что делает в это время она?

Она «одета по моде — по-военному. Она пожирает пайки. Она покрывает крепкой коростой государственный аппарат, окоченелую промышленность. Она копошится в Центроклюкве, в Главпухе, в Москводыме, в Уралмузыке. Она застилает жизнь пустословием, бумажным пометом, извержениями прямых, придаточных, косвенных и вводных предложений. Она движется по застывшим колеям железных дорог бесконечными караванами делегатских и командировочных вагонов. Она собирается несчетными ордами в столицах, гнездится на добавочных и сверхприбавочных пло-

[1] Фельетон «В дороге», М. Кольцов, Избранные произведения в трех томах, Гослитиздат, М. 1957, т. I.

щадях, охраняя спокойный сон грамотами, мандатами, удостоверениями, аттестатами...»

Позвольте, да об этом подлом существе мы превосходно знаем. Советская сатира подробно ознакомила нас с его коварными повадками. И то, о чем ведет речь Кольцов, нам отлично знакомо по книгам других писателей. Первоначальные эволюции насекомого — это же начало карьеры подпольного миллионера Корейко из «Золотого теленка» или дебют вкрадчивого хищника, беспощадно разоблаченного В. Маяковским в стихотворении «Буржуй-нуво». Это происки злейших недругов революции, которым народ, а вместе с ним лучшие наши литераторы объявили беспощадную войну.

...Страна начинает залечивать раны, восстанавливать пришедшее в упадок хозяйство, налаживать работу государственного аппарата. Немногочисленные ресурсы, которыми располагает молодое государство после нескольких лет войны, партия сосредоточивает на ударных участках промышленности. Но хозяйственные трудности буквально берут республику за горло. Их нужно во что бы то ни стало преодолеть. Коммунисты временно переходят к обороне. В марте 1921 года десятый съезд РКП(б) провозглашает новую экономическую политику. Начинается передышка и накопление сил. А вместе с тем происходит оживление среди последышей капитализма. Мелкий торгаш, авантюрист-предприниматель, кулак-мироед поднимают голову. Их зарубежные идеологи начинают и нос задирать, пророча со страниц своей книжонки «Смена вех» скорую капитуляцию Советов перед нэпачами. Однако

временное отступление партия отнюдь не собирается превращать в отказ от ключевых позиций. Продолжается борьба не на жизнь, а на смерть между собственниками и диктатурой пролетариата. Поле битв необъятное — оно охватывает и торговлю, и индустрию, и искусство, и быт.

Серьезность создавшегося положения характеризуют слова В. И. Ленина:

«КТО ПОБЕДИТ — КАПИТАЛИСТ ИЛИ СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ?

Вот к чему сводится вся теперешняя война: кто победит, кто скорее воспользуется — капиталист, которого мы же пускаем в дверь или даже в несколько дверей (и во много таких дверей, которых мы сами не знаем и которые открываются помимо нас и против нас), или пролетарская государственная власть... Весь вопрос — кто кого опередит?» [1]

Да, маленькая и меленькая хищница, описанная Кольцовым, теперь «вышла из подполья. Она пирует. Она забыла свое основное природное свойство — существовать потихоньку в складках и швах. Сейчас есть где разгуляться». Нынче она «в черной паре и лаковых ботинках. Она знает, что значит валюта. Она знает, что такое товар. Она знает, что такое сделка. Она знает, что такое договор. Те, кто хочет строить социализм, еще не знают ни первого, ни второго, ни третьего, ни четвертого... Удивляться ли тому, что большевик, взявшийся торговать, очумело глядит на пустой склад, из

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 33, стр. 43.

которого между пальцев хлынул и сгинул товар?»

В жизни Александра Ивановича Корейко — полоса необыкновенных удач. Небольшая артель с наивно-откровенным названием «Реванш» наполняет бездонный карман частника пачками ассигнаций. В другом кармане финансового воротилы бесследно исчезает поезд с продуктами для голодающего Поволжья.

Обделывает свои делишки будущий герой «Двенадцати стульев» спекулянт Кислярский. Радостно потирает руки его коллега Дядьев. Лучится счастьем Чарушников, в прошлом гласный городской думы, ныне примазывающийся к советской власти. Даже бывший предводитель дворянства Воробьянинов, воспрянув духом, веселее смотрит на мир.

А время между тем идет. И оно работает на большевиков. 1924—1925 годы характеризуются определенными сдвигами народного хозяйства. Сходит на нет безработица. Уровень производства приближается к уровню 1913 года. Рабочий класс страны с новой силой напоминает всему миру, что именно он и не кто другой является главным героем эпохи.

Состоявшаяся в 1925 году XIV конференция РКП(б) дает установку на построение социализма в нашей стране. А в декабре того же года XIV съезд партии принимает курс на индустриализацию. Частный сектор постепенно вытесняется на задворки нашей экономики.

У нашей фельетонной знакомой «постные времена». Она прибеднилась, сменила кратковременную черную пару на скромную толстовку. Она опять не прыгает. Она ползает, спокой-

но бредет верными дорожками по скважинам, щелям и швам. Сама от себя больше не действует. Она опять служит. Тихо и старательно ползает по телу Советской страны».

Что это означает в переводе на язык сатирической эпопеи Ильфа и Петрова? А вот что. Александр Иванович быстрехонько сменяет вывеску. Номинально он строит электростанцию, фактически, как и прежде, занимается бесчестными махинациями. Заводит себе допровскую корзинку Кислярский. Оно и понятно: на воре шапка горит. Расхититель общественной собственности Альхен с выводком своих племянников, пиявкой присосавшихся к собесовскому бюджету, пугливо сует взятку каждому, в ком чудится ему разоблачитель. Нашим внутренним врагам приходится всерьез дрожать за свою шкуру.

...И верно, тучи над маленьким миром собираются все более грозные. Не по дням, а по часам увеличиваются государственные капиталовложения в промышленность. Возводятся Земо-Авчальская и Волховская ГЭС. Закладываются основы Днепрогэса, Турксиба, Сталинградского тракторного завода. Ведутся подготовительные работы на стройплощадках Магнитогорска, Кривого Рога, Кузнецка. В декабре 1927 года XV съезд констатирует, что в торговле общественный сектор достиг 81,9 процента. Нэпману нанесен серьезнейший удар в области коммерции.

Наступает очередь производства. Съезд утверждает директивы по составлению первого пятилетнего плана, нацеливает сельское хозяйство на коллективизацию. В 1927—1928 хо-

зяйственном году валовая продукция советской индустрии на тридцать два процента превышает довоенный уровень. Есть достижения и успехи. Есть победы. Однако по-прежнему на каждом шагу подстерегают строителей социализма помехи. Сопротивляются решительному наступлению Советов некоторые старые специалисты. Используют каждый удобный момент для своих афер и спекуляций лавочники, кулаки, перекупщики. Бюрократизм свивает себе теплое гнездышко во многих учреждениях.

Наша знакомая по-прежнему жива. «Она уже совсем приобвыкла. Прижилась. Обзавелась своим языком, философией, принципами, устойчивостью во взглядах. От десяти до четырех помогает строить социализм, вернее сказать, заботится о том, чтобы мы не страдали от полнокровия; от десяти до четырех она, затершись в толпах трудящихся, будет вприпрыжку праздновать который-то Октябрь.

А после четырех — дома, у самовара, среди своих... полугрустная понимающая ироническая усмешка...

— Вы знаете: советской власти осталось жить всего год!

— Почему?

— Как же? Ведь даже по кодексу высшая мера наказания — десять лет. Девять прошло, вот всего один год и остался».

Помните, как в «Двенадцати стульях» зловредное это насекомое, попивая чаек, с легкой руки заезжего авантюриста, организует реваншистский «Союз меча и орала». Оно трусит, но все еще пыжится. А как страшно оно в подлой, двуличной роли Александра Корейко, в

амплуа служащего! Мертвящее равнодушие и махровую канцелярщину тащит за собой героиня кольцовского фельетона в любое учреждение.

...Большой мир продолжает крепнуть и шириться. Первая пятилетка 1928—1932 годов вводит в строй сотни промышленных гигантов. Кардинально реконструирован Московский автомобильный завод (б. АМО), выдают первую продукцию Харьковский тракторный и Горьковский автомобильный заводы, домны Магнитки и московский «Подшипник». Коллективизация — эта подлинная революция в сельском хозяйстве страны — до неузнаваемости меняет облик деревни. Развертывается неудержимое движение социализма по всему фронту. Среди рабочих получает распространение ударничество. В четыре года выполняется грандиозная программа, рассчитанная на пять лет.

Вторая пятилетка, завершая реконструкцию советской экономики, решает одновременно одну из главных политических задач партии. Она приводит к полной ликвидации в СССР капиталистических элементов. Уже в 1935 году VII съезд Советов отмечает, что завет Ленина о преобразовании России нэповской в Россию социалистическую выполнен. Конец второй пятилетки становится финалом нэпа как экономической политики переходного периода. Новая Конституция СССР фиксирует этот факт в сжатых формулировках своих статей...

Тысяча девятьсот двадцать седьмым годом закончил Кольцов биографию нашего внутреннего врага. Тем не менее ему удалось рассказать наиболее яркие эпизоды из жизни этого

персонажа многих произведений В. Маяковского, Ильфа и Петрова, самого Кольцова. Отчасти после первой и окончательно после второй пятилеток, уничтоживших остатки эксплуататорских классов в нашей стране, физиономия человека прошлого утрачивает определенность. Насекомое как таковое по сути дела прекращает свое существование, оставив после себя ядовитое облако пережитков. Это бюрократизм и обывательщина, равнодушие и стяжательство. Это все те пороки, против которых партия неустанно направляет оружие беспощадной, принципиальной критики и самокритики вплоть до наших дней.

Произведения Ильфа и Петрова являются одним из фактов такой критики. Лишь немногим общественно-вредным явлениям двадцатых — тридцатых годов удается избежать ударов их вездесущей сатиры. Вместе с тем романы и фельетоны писателей, оставаясь в строю и после смерти своих непосредственных героев, продолжают служить острым инструментом социальной хирургии, участвовать в наших делах на правах блестящего средства разоблачений. Их книги — ринг, где схватились два непримиримых противника: многоликий, бесформенный, скользкий, словно спрут, пережиток — и энергичный, веселый, задорный смех Ильфа и Петрова.

Для смеха Ильфа и Петрова всегда характерно не только осуждение старого, но и утверждение нового. Это обстоятельство определяет самое качество их смеха, его солнечный оттенок. Попробуйте вынесите произведения сатириков за черту советского периода, советской

литературы. Скажем, в первое десятилетие девятисотых годов. Тщетная попытка. Не только потому, что тематика неподходящая для начала XX века. Нет, просто тональность книги совершенно другая, «сегодняшняя», социалистическая. А, к примеру, многие вещи М. Зощенко вполне годятся для подобного турне на машине времени.

Ильф и Петров изображают в своих книгах недостатки и пороки, увиденные с общегосударственной «дозорной вышки». Это и делает их произведения подлинно народными.

2. В ногу с жизнью, плечом к плечу с народом

Выше было вкратце рассказано, как формировались в недрах действительности темы Ильфа и Петрова. Для понимания творческого процесса нужны, однако, еще и сведения о становлении писательской личности. Особенно такой сложной, «комплексной» личности, как Ильф и Петров.

Про свой приход в литературу сатирики шутливо сообщали в середине 1929 года так:

«Составить автобиографию автора «Двенадцати стульев» довольно затруднительно. Дело в том, что автор родился дважды: в 1897 году и в 1903. В первый раз автор родился под видом Ильи Ильфа, а во второй раз — Евгения Петрова.

Оба эти события произошли в городе Одессе.

Таким образом, уже с младенческого возраста автор начал вести двойную жизнь. В то

время как одна половина автора барахталась в пеленках, другой уже было шесть лет и она лазила через забор на кладбище, чтобы рвать сирень. Такое двойное существование продолжалось до 1925 года, когда обе половины впервые встретились в Москве.

Илья Ильф родился в семье банковского служащего и в 1913 году окончил техническую школу. С тех пор он последовательно работал в чертежном бюро, на телефонной станции, на авиационном заводе и на фабрике ручных гранат. После этого был статистиком, редактором юмористического журнала «Синдетикон», в котором писал стихи под женским псевдонимом, бухгалтером и членом президиума одесского союза поэтов. После подведения баланса выяснилось, что перевес оказался на литературной, а не на бухгалтерской деятельности, и в 1923 году И. Ильф приехал в Москву, где и нашел свою, как видно окончательную, профессию, стал литератором, работал в газетах и юмористических журналах.

Евгений Петров родился в семье преподавателя и в 1920 году окончил классическую гимназию [1]. В том же году сделался корреспондентом Украинского телеграфного агентства. После этого в течение трех лет служил инспектором уголовного розыска [2]. Первым его лите-

---

[1] Думается, что в повести В. Катаева «Белеет парус одинокий», произведении автобиографическом, есть немало черточек, позволяющих создать представление о детстве брата В. Катаева — Е. Петрова.

[2] Возможно, что повесть А. Козачинского «Зеленый фургон», где изображена деятельность молодого следователя в Одессе периода гражданской войны, име-

ратурным произведением был протокол осмотра трупа неизвестного мужчины. В 1923 году Евгений Петров переехал в Москву, где и продолжал образование, занялся журналистикой» [1].

Собственно, 1923 годом и следует датировать начало литературной деятельности Ильфа и Петрова. Более ранние творческие опыты обоих писателей (работа И. Ильфа в одесских окнах РОСТА [2], его участие в литературных кружках, в «Синдетиконе», служба Е. Петрова в Украинском телеграфном агентстве) не имеют самостоятельного значения. Как пользоваться грозным оружием сатиры, молодые журналисты узнали в газете.

Поступив в 1923 году в «Гудок» на должность библиотекаря, Ильф вскоре обнаруживает свои дарования. Очень остроумный рассказ, оперативно написанный для сатирического выпуска газеты, приводит начинающего литератора в число сотрудников «четвертой полосы» [3]. Он долгое время занимается обработкой читательских писем. Его задача — пре-

---

ет прямое отношение к Е. Петрову. Е. Петров и А. Козачинский были хорошо знакомы как по Одессе, так и по «Гудку». Первое издание «Зеленого фургона» вышло под редакцией Е. Петрова. Ранний рассказ Е. Петрова «Гусь и украденные доски» (Е. Петров, Без доклада, «Гудок», М. 1927) повествует о жизни молодого следователя, бывшего журналиста.

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 7. Альбом «Ильф — Петров. Эти двое», собранный А. Крученых.

[2] В. Катаев сообщает об этом в некрологе по поводу смерти И. Ильфа. «Правда», 14 апреля 1937 г.

[3] Эрлих, Илья Ильф, «Литературная газета», 1937, № 22.

вратить каждое из них в маленький фельетон. В тонких журналах Ильф печатается не часто, так как с большой взыскательностью относится к своему труду [1].

В 1925 году Ильф едет по заданию «Гудка» в Среднюю Азию. Результатом этой командировки были четыре подвальных очерка, опубликованных на страницах газеты. Они убеждают, что журналистская практика не прошла для молодого сатирика даром. Его идейные установки обрисовываются рельефнее, тверже становится писательский почерк.

Товарищеские отношения Ильфа и Петрова, возникшие еще в 1925 году, окрепшие в сотрудничестве на страницах «Гудка», «Смехача» и в совместной поездке на Кавказ — в 1927 году, приводят к возникновению литературного содружества Ильфа и Петрова. Писатели принимаются за свой первый роман.

С какими достижениями «на ниве юмористики» приходит к «Двенадцати стульям» Е. Петров? Прежде всего у него за плечами два года пребывания в «Красном перце» (1923—1925) на должности выпускающего.

---

[1] Эти и другие сведения о деятельности Ильфа и Петрова дает периодика, а также мемуарная литература (В. Ардов, Ильф и Петров, «Знамя», 1945, № 7; Е. Петров, Из воспоминаний об Ильфе (опубликовано как предисловие к «Записным книжкам» Ильфа», изд. «Советский писатель», М. 1957); Е. Петров, Наброски и планы к книге «Мой друг Ильф», ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 43). Датировка творчества, кроме того, подкрепляется договорными и иными документами (ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 23 и др.). В нужных случаях будут даны дополнительные ссылки на источники.

А главное — постоянное активнейшее творческое сотрудничество в журнале. С октября 1925 по декабрь 1926 года Е. Петров служит в рядах Красной Армии и возвращается к журналистике уже как работник четвертой полосы «Гудка». Не ограничиваясь газетой, Петров регулярно, чуть ли не из номера в номер, печатается в «Смехаче» и других изданиях. Исключительная работоспособность в сочетании с мощным талантом позволяет Е. Петрову стать к 1927 году автором неплохих юмористических сборников [1] и подготовить себя к произведению большого тематического и художественного размаха — к «Двенадцати стульям».

Первый, «раздельный» этап творческой биографии Ильфа и Петрова относится ко времени, когда нэп находился в зените. Это обстоятельство, естественно, объясняет многие особенности их ранних произведений, в первую очередь некоторую нечеткость той идейной позиции, с которой ведут обличение оба молодых сатирика.

В своих набросках к книге «Мой друг Ильф» Е. Петров не раз подчеркивает, как трудно было сориентироваться «зеленому новичку» в запутанных условиях переходного периода. «Вообще стиль того времени был такой,— пишет Е. Петров,— на все начхать, письма писать глупо, МХАТ — бездарный театр, читайте «Хулио Хуренито». Эта мысль сформулирована у Петрова и по-иному: «Революция лишила нас накопленной веками морали.

---

[1] «Радости Мегаса», ЗИФ, М.—Л. 1926; «Случай с обезьяной», ЗИФ, М.—Л. 1927 и др.

Этим объясняется нигилизм, а иногда и цинизм нэповских времен. При этом презрение к нэпманам и непонимание нэпа».

Ильфу и Петрову оказывается под силу избежать тупика. Почему? Петров так отвечает на этот вопрос: «Только любовь к Ленину, абсолютное доверие к нему помогло примириться с нэпом — «партия все знает, надо идти вместе с ней».

Для нас, беспартийных, никогда не было выбора — с партией или без нее. Мы всегда шли с ней. И нас всегда возмущали и смешили писатели, выяснявшие свое отношение к советской власти»[1].

Слова эти помогают понять происхождение той, хотя и стихийной, но ярко выраженной революционности, того гуманизма, которые служат идейным фундаментом для ранних вещей Ильфа и Петрова. В дальнейшем, преодолевая инерцию журнально-юмористических традиций, писатели ищут новые творческие пути. «Двенадцать стульев» показывают, что поиски эти успешны.

Первый роман Ильфа и Петрова написан в осенние и зимние месяцы 1927 года. Сатирики видят и понимают, что начало индустриализации несет с собой гибель уродливым порождениям нэпа. Своей книгой писатели наносят удар по живым мертвецам (или, если угодно, по мертвым душам), исповедующим религию стяжательства. Роман подводит своеобразные итоги нэпа — сатирические.

Правда, ясно различая, каким явлениям

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 43.

суждено остаться в прошлом, писатели не вполне четко представляют себе перспективы развития страны. Ильф и Петров пока просто предчувствуют грандиозные преобразования пятилеток. И все же их роман приближается по мощи обличения наших внутренних врагов и по верности прицела к лучшим произведениям В. Маяковского.

Встретила ли книга понимание? Среди читателей — да. Среди критиков — не сразу. Кое-кто из рецензентов умудрился даже увидеть в «Двенадцати стульях» произведение «приключенческого» направления. Так, в «Молодой гвардии» появилась заметка, где всерьез доказывалось, что «в области сюжетной композиции авторы заслуживают самой горячей похвалы и пропаганды», но зато «в области сатиры их методика недостаточно полновесна и «реальна» [1].

А Ильф и Петров продолжают искать. Только-только журнал «30 дней» в мае 1928 года заканчивает печатать «Стулья» — «Огонек» в июльском номере уже приступает к публикации «Светлой личности» [2]. Теперь на мушку взят бюрократизм, сатирики впервые затрагивают тему «Золотого теленка». Но, конечно, ни с первым, ни со вторым романом об Остапе эта повесть, написанная за одну неделю, в сравнение идти не может, ибо значительно менее глубоко внедряется в действительность.

Помимо «Светлой личности», 1928 год от-

---

[1] И. Дукор, «Двенадцать стульев», «Молодая гвардия», 1929, № 18.

[2] «Огонек», 1928, № 28—39.

мечен появлением в «Смехаче» нескольких рассказов Ильфа и Петрова, написанных порознь. Любопытно, что в этих вещах сатирики явно продолжают линию раннего периода. Каждый из писателей, возвращаясь на время в свою индивидуальную творческую лабораторию, как бы утрачивает частицу зрелости, завоеванной в совместном литературном труде. Позже, в «Чудаке» и в «30 днях», повторяются совсем как анахронизм еще два-три подобных случая.

В самом конце 1928 года создается сатирический журнал «Чудак», вокруг которого сосредоточиваются превосходные силы юмористов. В «Чудаке» большая литература (напомним, что среди авторов «Чудака» были Горький и Маяковский) впервые, пожалуй, так широко пошла в тонкий журнал. Наиболее деятельные энтузиасты «Чудака» пытаются даже на базе единства взглядов и творческих интересов образовать литературную группу. Первого июля 1929 года «Литературная газета» печатает следующее сообщение: «В Москве образовалось литературное содружество под названием «Клуб чудаков». В новое содружество вошли: Юрий Олеша, Михаил Кольцов, Валентин Катаев, И. Ильф, Евгений Петров, Ефим Зозуля, Михаил Светлов, Борис Левин, Тур и др.». Однако, продукт веселого и мимолетного увлечения своих изобретателей, «Клуб» вряд ли существует самостоятельно. Под его вывеской трудится коллектив журнального аппарата.

Ильф и Петров неизменно состоят в списке тех немногочисленных «китов», на чьих спинах

держится «повседневность» журнала. Петров командует мелочью: анекдотами, темами для рисунков, эпиграммами. Ильф — литературными рецензиями и обработкой фактического материала. Наряду с этим они работают над произведениями, которые по художественному рангу своему никак не могут быть поставлены на одну доску с оперативными анекдотами-однодневками. Продолжается на страницах «Чудака» путешествие в мир гротеска, затеянное Ильфом и Петровым еще в «Светлой личности».

В «Необыкновенных историях из жизни города Колоколамска» демоны обывательщины и приобретательства, вырвавшись на свободу, учиняют такие вальпургиевы пляски, что буквально солнце меркнет. Беспросветная картина мещанского мирка, столь концентрированными красками выполненная, после уверенных и оптимистических «Двенадцати стульев» представляется шагом назад. Великолепный юмор Ильфа и Петрова не спасает положения, потому что Колоколамск, несмотря на множество частных удач в его обрисовке, выглядит в целом так, словно времена царя Гороха еще не миновали.

«Тысяча один день, или Новая Шахерезада». Снова писатели вводят нас в душные канцелярии, опутанные нитями интриг и сплетен. Забаррикадировавшись кипами бумаг, карьеристы и бездельники прячутся здесь от волнений, живых дел и заслуженных наказаний.

Актуальность проблемы отчасти заглушается в новеллах «Новой Шахерезады» нарочитостью формы, излишней литературностью

преувеличений. Ильф и Петров, видимо, сами сознают, что привкус искусственности портит «Шахерезаду». Чем ближе к концу цикла, тем меньше экзотических приправ и прикрас идет на очередной рассказ. Не поэтому ли «Новая Шахерезада» в отдельных, наиболее реалистических своих частях по сей день сохраняет свежесть и действенность?

«Светлая личность», «Необыкновенные истории», «Тысяча и один день», «Летучий голландец», не осуществленный из-за камерности темы (газетный быт),— эскизы к новому большому полотну Ильфа и Петрова, к «Золотому теленку». Из двойной автобиографии видно, что в середине 1929 года «Великий комбинатор» (первоначальное название «Золотого теленка») уже взят в работу.

Увлечение Ильфа фотографией, как полушутя утверждает Петров, а скорее — нехватка полнокровного современного жизненного материала на время отодвигает срок окончания книги. Значительная часть романа сочиняется, вероятно, во второй половине 1930 года, так как торжественное открытие Турксиба, описанное Ильфом и Петровым сначала в очерке, а потом в романе, происходит в мае 1930 года. Кроме того, в черновиках «Золотого теленка»[1] упоминается тягчайшее для Ильфа и Петрова событие — смерть Маяковского (апрель 1930 года). А к середине ноября 1930 года относится первый издательский договор, касающийся «Великого комбинатора»[2].

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 37.
[2] Там же, ед. хр. 9.

Вариант книги, который предлагает читателю в финале смягченное, бесконфликтное решение Остаповой судьбы (Остап, отправив деньги в Наркомфин, женится на Зосе), в 1931 году претерпевает изменения. Ильф и Петров, будто кузнец в сказке, подковывающий лошадь на скаку, переделывают роман в самый разгар его печатания на страницах «30 дней» — между июнем — июлем и ноябрем [1]. Видимо, поездка писателей на Турксиб, а позже пребывание в красноармейском подразделении обусловили отмену той амнистии, которой удостоился было Остап, и решительно усилили жизнеутверждающее звучание «Золотого теленка». Взглянув на своих героев со строительных лесов первой пятилетки, Ильф и Петров нашли нужным произвести переоценку ценностей.

Настоящую, неподдельную, шагающую в завтрашний день действительность, которую Ильф и Петров понимали умом и к которой они влеклись сердцем,— эту действительность они теперь ощутили непосредственно, осмыслили и художественно отразили в «Золотом теленке». Не удивительно, что А. М. Горький помог писателям, по свидетельству В. Ардова, «протолкнуть» их второй роман.

---

[1] Хронологические ножницы эти образуются в результате сопоставления ноябрьского письма переводчика «Двенадцати стульев» на французский язык Бинштока Ильфу и Петрову (о двух вариантах нового романа) с подписанной и датированной (июнь или июль) заключительной страницей первого варианта «Золотого теленка» (соответственно: ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 139 и 38).

Стремясь, подобно Маяковскому, творить для широчайших читательских кругов, Ильф и Петров еще в середине 1930 года принимаются вместе с М. Вольпиным за обозрение для цирка. Они хотят показать через восприятие старого профессора, как изменилась жизнь России за годы советской власти [1]. Замысел этот писателям не удается осуществить. Примерно в это же время сатирики впервые выступают в области кинодраматургии. Они делают титры к «Празднику святого Иоргена». По их сценарию режиссеры Н. Горчаков и М. Яншин снимают в 1931 году фильм «Барак» — о большой стройке и ее людях. Существует договор за подписями И. Ильфа, Е. Петрова и К. Станиславского, обещающий МХТу пьесу «Черная бригада» (по-видимому, сценический вариант «Барака»). Наконец, используя некоторые мотивы «Золотого теленка», сатирики пишут кинокомедию «Однажды летом». Журнал «Красная новь» (1932, № 8) печатает этот сценарий. Несколько позже в газете «Советское искусство» мелькает информация о съемках картины [2]. Но ее судьба окончательно решается лишь в 1935 году, когда за фильм принимается И. Ильинский.

Не на экране, однако, а в газете добиваются Ильф и Петров новых замечательных достижений на поприще советской сатиры. В 1932 году у писателей намечается решитель-

---

[1] Здесь и далее — ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 8, 44, 45.

[2] «Советское искусство», 9 сентября 1932 г.

ный перелом в сторону фельетонных тем и форм. Это закономерно.

Досрочно завершена первая пятилетка. Советский человек все полнее сознает великие преимущества социалистического строя, все уверенней чувствует свое могущество. Тем более нетерпимы для него явления, опошляющие нашу жизнь. Радостные итоги огромного строительства, развернувшегося по всей стране, оказывают воздействие и на литературу. Расширяется кругозор наших писателей, крепнет их мастерство. Различимее для глаза делаются организационные неполадки, мешающие писательским коллективам плодотворно трудиться. ЦК ВКП(б) принимает историческое постановление от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций. Боевой писательский темперамент влечет Ильфа и Петрова на самые жаркие участки сатирического фронта. На появление важнейшего партийного документа они откликаются серией отточенных фельетонов, разоблачающих нигилистические и вульгаризаторские ошибки РАППа. Осмеянию подвергаются громилы-критики, халтурщики, рвачи. Почти в течение года ведут Ильф и Петров «Уголок изящной словесности» в «Литературной газете», как бы осуществляя от имени редакции сатирическую подготовку к Первому съезду советских писателей.

Кстати сказать, вскоре после постановления ЦК ВКП(б), 23 августа 1932 года, «Литературная газета» торжественно приветствует веселых сочинителей, посвящая им целую страницу. Идея полосы выражена в статье

Л. Никулина «О месте «в литературном трамвае». Автор ее убедительно доказывает, что «в ином случае мы уже говорим Остап Бендер или Берлага так, как говорим Хлестаков, хлестаковщина или «кувшиное рыло» о чиновнике-формалисте». Далее Никулин коротко характеризует значение ильфовско-петровской сатиры и завершает статью актуально звучащим и сегодня тезисом: «Я думаю, своевременно отвести Ильфу и Петрову почетное, хорошее место в советской литературе, может быть, даже в ущерб некоторым напыщенным и самовлюбленным писателям-единоличникам, осмеянным и уязвленным в романе «Золотой теленок».

Вскоре А. Фадеев в статье «Старое и новое», анализируя положение в литературе, приходит к такому же заключению [1]. Ильф и Петров завоевывают взамен молчаливого — прочное «гласное» признание. Уже как известные сатирики они начинают фельетоном «Как создавался Робинзон» свое сотрудничество в «Правде» [2].

В 1932 году происходят большие внутренние преобразования в коллективном хозяйстве сатириков. Оно реконструируется, приспосабливается к выпуску новой продукции. «Производственная программа» Ильфа и Петрова претерпевает ломку.

Обратимся к фактам. В мае писатели обещают одному из ленинградских театров пьесу «Подлец» [3]. В октябре — ноябре «30 дней» дают

---

[1] «Литературная газета», 17 октября 1932 г.
[2] «Правда», 27 октября 1932 г.
[3] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 8.

анонс, из которого явствует, что роман под этим названием появится на страницах журнала в 1933 году. О задуманном ими большом сатирическом полотне Ильф и Петров упоминают в предновогоднем номере «Литературной газеты» [1]. Наконец, в последний раз заголовок неосуществленного произведения мелькает в девятом номере «30 дней» за 1933 год.

Почему писатели оставили «Подлеца»? И что он должен был представлять собой? У Петрова в воспоминаниях сказано на сей счет: «Очевидно, это и был бы новый роман. Идея была нам ясна, но сюжет почти не двигался. Мы мечтали об одном и том же. Написать очень большой роман, очень серьезный, очень умный, очень смешной и очень трогательный. Но писать смешно становилось все труднее. Юмор очень ценный металл, и наши прииски были уже опустошены. А жизнь требовала непосредственного участия. Мы с упорством продолжали работать в «Правде». Вообще очень равнодушные к критике, мы сердились, что наша газетная работа остается незамеченной у критики. Зато нас утешало отношение к ней читателя» [2].

Конечно, замысел романа не улетучился бесследно. Он, рассыпавшись на астероиды, дал жизнь многим правдистским выступлениям Ильфа и Петрова. Это в какой-то мере подтверждает петровская формулировка главной мысли «Подлеца»: «человек, который в капиталистическом мире был бы банкиром, де-

---

[1] «Литературная газета», 29 декабря 1932 г.

[2] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 43.

лает карьеру в советских условиях»[1]. Ведь такой социальной оценки, если повнимательней приглядеться, заслуживают многие герои фельетонов Ильфа и Петрова.

Выясняя причину, приведшую Ильфа и Петрова к смене жанра, нельзя довольствоваться теорией «опустошенных приисков». Юмора в газетных материалах сатириков не меньше, чем в их прежних произведениях. Но он теперь рассчитан на особую реакцию. Ильф и Петров — правдисты смелее авторов «Золотого теленка» и «Двенадцати стульев» опираются на сатирический анализ. Романы сначала смешат, а потом вызывают раздумье. Фельетоны сводят воедино обе линии воздействия, не роняя при этом престиж художественного образа. Когда читаешь «Веселящуюся единицу» или «Безмятежную тумбу», хочется от осознания противоречий немедленно перейти к их уничтожению.

Нет, юмора у Ильфа и Петрова не убыло, хотя он и обрел публицистический колорит. И отказ писателей от их прежней манеры, надо думать, объясняется не столько субъективными моментами, сколько самой жизнью, ликвидацией в ходе второй пятилетки экономического фундамента, на который опирались стены стяжательских воздушных замков. Отмирающее стушевывается, уходит на дно, гибко приноравливается к новому климату. Уничтожать пережитки капитализма теперь, когда они поминутно меняют свои формы, нужно более оперативными способами. Идейные уста-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 43.

новки соавторов остаются прежними, но в тактику их сатиры самое время вносит свои коррективы. Такова, вероятно, подлинная предыстория фельетона Ильфа и Петрова.

Из сказанного отнюдь не вытекает, что их фельетоны превосходят романы по своему эстетическому значению. Подобный подход к вопросу вообще представляется неверным. Художественные произведения, различные по жанрам и темам, бесполезно класть на весы сопоставлений.

Газетная работа, до самой смерти Ильфа остающаяся главным литературным делом содружества, вызывает явно благоприятный общественный резонанс. Потоком идут в редакцию письма читателей и отклики задетых организаций [1]. В самом начале 1933 года издательство «Молодая гвардия» на редкость быстро выпускает сборник «Как создавался Робинзон», куда успевают попасть и «Веселящаяся единица» и «Равнодушие» [2].

К годовщине постановления ЦК ВКП(б) о перестройке писательских организаций «Литературная газета» дает специальный номер. Ильфу и Петрову — активным участникам этой перестройки — посвящается трехколонная статья К. Зелинского [3]. Автор ее, в частности, приветствует обновление жанрового репертуара Ильфа и Петрова, говорит о том, что газета приближает обоих писателей к жизни.

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 11, 150, 151, 153, 155.

[2] «Правда», 12 ноября и 1 декабря 1932 г.

[3] К. Зелинский, Фиолетовый смех, «Литературная газета», 23 апреля 1933 г.

Ильф и Петров участвуют в работе Первого съезда советских писателей, где их деятельность заслуженно получает высокую оценку.

Много печатаются сатирики в «Огоньке» и «Крокодиле». Но по-прежнему предпочитают журналам газету.

Почти каждый месяц 1933, 1934, первой половины 1935 года отмечен появлением двух-трех фельетонов Ильфа и Петрова в «Правде». «Человек с гусем», «Директивный бантик», «Костяная нога», «Безмятежная тумба», «Чувство меры» — гражданский пафос творчества Ильфа и Петрова возрастает с каждой их новой работой [1].

Программным для этого периода выступлением Ильфа и Петрова на страницах печати следует, пожалуй, считать их острую проблемную статью «Любовь должна быть обоюдной», опубликованную «Правдой» незадолго до Первого съезда советских писателей,— взволнованный монолог о патриотизме [2].

Тема уважения к строителю коммунизма, всегда звучащая у Ильфа и Петрова, слышна особенно отчетливо, когда писатели говорят о героях «Челюскина» или моряках-черноморцах, о футболистах или участниках первомайской демонстрации [3].

---

[1] Упоминаемые фельетоны публиковались в «Правде» последовательно 18 января 1933 г., 19 марта 1934 г., 19 мая 1934 г., 1 декабря 1934 г., 27 мая 1935 г.

[2] «Правда», 19 апреля 1934 г.

[3] «Правда» — «Чудесные гости», 28 июня 1934 г.; «Черноморский язык», 23 февраля 1934 г.; «Путь к мировому футбольному первенству», 24 июня 1935 г.; «На трибуне среди гостей», 4 мая 1935 г.

Как и автор «Стихов о советском паспорте», Ильф и Петров находят яркие краски, слова, образы для разговора про родину в «заграничных» своих произведениях. Поездка за рубеж на одном из кораблей советского военно-морского флота в конце 1933 года и путешествие по США в 1935—1936 годах помогают писателям острее ощутить преимущества социалистического строя перед буржуазным. «Одноэтажная Америка», на которую ушел почти весь 1936 год,— хорошее тому свидетельство. Не случайно семь основных глав этой книги подвалами публиковал Центральный орган партии.

Было бы ошибкой изображать путь Ильфа и Петрова после «Золотого теленка» как сплошной поток успехов и удач. Случались у сатириков и срывы. Участь «Подлеца» выпала также на долю повести «Путешествие», которую «30 дней» рекламировали в 1932 году. Погиб на корню и замысел «Веселой повести». Ее Ильф и Петров собирались сделать для «Молодой гвардии» [1].

Не все обстояло гладко с завершенной Ильфом, Петровым и В. Катаевым в 1933 году опереттой «Под куполом цирка». Петров писал в воспоминаниях: «Под куполом цирка». Мы приобщились к театру. Это было мучительно. Стоит ли шутить, писать смешные вещи. Это очень трудно, а встречается в штыки». Позже у Ильфа и Петрова возникли принципиальные разногласия с режиссером снимавшегося по их сценарию фильма «Цирк»

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 8.

Г. Александровым. И все же, несмотря на все привходящие обстоятельства, «Цирк» может быть отнесен к числу серьезных достижений советской кинодраматургии, так же как и совместная работа Ильфа, Петрова и Катаева — комедия «Богатая невеста»[1].

Рассказ «Тоня», созданный Ильфом и Петровым после поездки в Америку, судя по многим признакам, открыл бы новую страницу в жизни и деятельности писателей. Но этого не произошло. Тринадцатого апреля 1937 года умирает от туберкулеза Ильф.

Творческая трагедия, которую пришлось пережить Е. Петрову после смерти его соавтора, наложила отпечаток на всю дальнейшую деятельность писателя. За десять лет работы с Ильфом Петров проникся, как он сам об этом говорил, огромной верой в силы друга. Теперь он чувствовал себя так, словно лучшая часть его дарования похоронена. Опускались руки, отказывало воображение. Но жизнелюбие и писательское мужество, являвшиеся неизменной отличительной чертой маленького коллектива сатириков, помогавшие Ильфу, невзирая на тяжелую болезнь, трудиться над «Одноэтажной Америкой», вывели Петрова из тупика. Он взялся за книгу об Ильфе. Замысел этот был осуществлен только частично. Однако и то, что успел написать Петров, планы и наброски к очерку, фрагмент, известный под названием «Из воспоминаний об Ильфе», представляют собой большую художественную и документальную ценность.

---

[1] «Театр и драматургия», 1936, № 1.

Вступление в ряды коммунистической партии в 1939 году является закономерным жизненным выводом из всего того, что писатель делал и думал вместе с Ильфом на протяжении их «двойной» творческой биографии. Работая заместителем редактора «Литературной газеты», затем редактором «Огонька» и, наконец, военным корреспондентом центральных газет, Петров продолжал до самой смерти — в 1942 году — оставаться верным тем славным гражданским принципам, которые он отстаивал вместе с Ильфом.

Его киносценарии, написанные в одиночку и в соавторстве с Мунблитом («Воздушный извозчик», «Музыкальная история», «Антон Иванович сердится»[1], «Беспокойный человек»[2]), полны веселого и задорного оптимизма. Антимилитаристская пьеса-памфлет «Остров мира»[3] смелей, чем «Одноэтажная Америка», обнажает неразрывную связь между капитализмом и периодически повторявшимися на нашей планете массовыми кровопролитиями. «Неоконченный роман»[4] посвящен решению той же темы в более широких масштабах.

Нападение гитлеровцев на Советский Союз заставило Петрова переключиться на эпос другого рода. Публикуются одна за другой его острые и точные газетные корреспонден-

---

[1] Е. Петров, Сценарии, Госкиноиздат, М. 1943.
[2] «Новый мир», 1955, № 2.
[3] Е. Петров, Остров мира, изд. «Правда», М. 1947 («Б-ка Огонек»).
[4] Хранится у вдовы Е. Петрова.

ции [1]. В скупых дневниковых строчках писатель взволнованно рассказывает о героических защитниках Москвы и Севастополя, во всей неприглядности рисует облик фашистских убийц, гневно и страстно призывает народ к защите своего отечества. Образы десантницы Кати Новиковой, старшего сержанта Селина, летчиков из части майора Зайцева, созданные писателем в его фронтовых записях, могут быть отнесены к числу удач как самого Петрова, так и всей нашей литературы военного времени.

Еще совсем молодым, тридцати девяти лет, 2 июля 1942 года писатель-воин погиб под Севастополем. Но вместе со своим другом и соавтором он продолжает оставаться в рядах тех, кто борется за свою веру, свою любовь, свою ненависть и после смерти...

* * *

Ранние произведения — рекогносцировка, разведывательные стычки, поиски своей твердой и правильной позиции в сатирической литературе. «Двенадцать стульев», «Светлая личность», «Колоколамск», «Шахерезада» — идущие с переменным успехом бои за овладение методом. «Золотой теленок» — первая победа, принципы социалистического реализма осознаны, воплощены. Драматургия — нащупывание новых массовых форм. Фелье-

---

[1] Е. Петров, Фронтовой дневник, изд. «Советский писатель», М. 1942.

тоны — закрепление и развитие успеха вширь и вглубь. «Одноэтажная Америка», «Тоня» — на подступах к переосмыслению творческой манеры.

Таковы основные звенья творческого пути И. Ильфа и Е. Петрова.

3. С теми, кто вышел строить и месть

Книга во многом напоминает человека. Она, как справедливо говорит старая пословица, имеет свою судьбу. За ней значатся какие-то достоинства и какие-то недостатки. У нее есть среди других книг душевные друзья и ярые недруги, есть боевые товарищи и скучные сородичи, мнимые двойники и беспокойные соседи. Однако, представляя себе литературу огромным книжным шкафом, на полках которого впритирку один к одному стоят чинные томики с одинаково равнодушными корешками, мы не дождемся гофмановских чудес. Книги будут упорно молчать. Только через посредство общества людей осуществляются их сложные контакты. И, значит, бесполезны всякие попытки оторвать изучение литературного процесса от жизни народа, анализировать этот процесс, не отходя от стеллажа.

Выясняя связь произведений Ильфа и Петрова с произведениями других авторов, критика, к сожалению, подчас обходила вопрос об отношении их творчества к действительности, к современности. Сопоставления порой производились в замкнутом кругу литературных ассоциаций.

Вневременные аналогии нужны, скажем, в предисловии А. Луначарского к американскому изданию «Золотого теленка» или в статье В. Шкловского об этой книге, так как обоих авторов интересует зависимость между дилогией Ильфа и Петрова об Остапе Бендере и старым плутовским романом в плане развития традиций [1]. Совсем другой случай — рецензия А. Кашинцева на «Двенадцать стульев», где по подозрению в бродяжничестве осужден сюжет книги [2]. А. Кашинцев утверждает, что заимствован он из «Шести Наполеонов» Конан Дойла. В. Шкловский в своих заметках «Юго-Запад» присоединяется к этому мнению [3].

Есть ли необходимость говорить о том, что случайные параллели, не считающиеся с эпохой, с характерами и конкретно-историческими обстоятельствами, лишь уводят нас от правильного понимания творчества писателей.

Вообще в разговоре о «Золотом теленке» и «Двенадцати стульях» слишком часто мелькали эффектные заграничные названия и непомерно редко слышны были имена авторов наших отечественных, классических и современных книг.

Ильф и Петров, критически осваивая культурное наследие прошлого, отнюдь не отмахивались от всего западного только на том основании, что оно нерусское. Но с поистине без-

---

[1] А. Луначарский, Ильф и Петров, «30 дней», 1931, № 8; В. Шкловский, «Золотой теленок» и старый плутовской роман, «Литературная газета», 6 мая 1934 г.

[2] «Звезда», 1929, № 10.

[3] «Литературная газета», 5 января 1933 г.

граничным уважением и вниманием относились они к своей родной литературе. «Заочными учителями» Ильфа и Петрова бесспорно являлись Гоголь, Щедрин, Чехов. Можно написать целое исследование о том, как Ильф и Петров стремились творчески продолжить сатиру своих великих предшественников. А разве среди литературных сверстников Ильфа и Петрова не встречалось людей, на которых писатели равнялись, и, напротив, лиц, влияние которых они сознательно преодолевали? Конечно, были и те и другие.

Первую попытку включить Ильфа и Петрова в рамки определенного живого, действующего направления предпринял В. Шкловский в его уже упоминавшейся статье «Юго-Запад». Поводом для противопоставления нескольких писательских имен всей советской литературе послужил географический признак.

В. Шкловский, не считаясь с тем, что общность отдельных мотивов еще не дает оснований укладывать писателя в один формалистический штабель с другими по месту его прописки в молодости, заявляет: «Город, когда-то бывший городом анекдотов, город русских левантинцев, юго-запад России, который для начала XX века был тем, чем были для XVII—XVIII веков Астрахань и Архангельск, город Одесса стал центром новой литературной школы». Критик идет еще дальше, рисуя генеалогию своего искусственного детища: «Одесские левантинцы, люди культуры Средиземного моря, были, конечно, западниками. Двигаясь к новой тематике, они пытались освоить ее через Запад». Далее следует спи-

сок «левантинцев», в котором значатся Э. Багрицкий, В. Катаев, Ю. Олеша, И. Бабель, И. Сельвинский, а также И. Ильф и Е. Петров, «законнейшие дети южнорусской школы, больше всех от нее взявшие, больше всех ее превратившие».

Полнейшая оторванность этой теории от художественной практики двадцатых годов очевидна. Никому не решить литературоведческое уравнение, где в качестве неизвестных выступают такие моменты, как идейные убеждения литератора, зависимость его книг от жизни, его неповторимое творческое лицо, наконец.

Несколько начинающих писателей живет в одном городе примерно в одно время. Они зачастую встречаются и спорят. Обмениваются советами, сообща вырабатывают художественный вкус, негласно соревнуются. В какой-то мере схожи их жизненные впечатления. Что ж, бесспорно, в будущих произведениях этих литераторов отыщутся совпадения или следы взаимного влияния. Особенно у тех из них, кто, как Ю. Олеша, В. Катаев, И. Ильф, Е. Петров, А. Козачинский, впоследствии вместе придут в газету. Но родство вкусов отнюдь не подразумевает ни близости творческой манеры, ни тем более единства взятого в литературе «курса». «Одесская школа» с ее сомнительной западнической униформой — это такая же фикция, как, скажем, «московская» или «ленинградская» школы.

В литературном окружении Ильфа и Петрова среди писателей, шедших бок о бок с сатириками и способствовавших их формирова-

нию, безусловно выделяется В. Катаев. Выделяется, правда, не мундиром одесской школы. В. Катаев — в свое время литературный «метр» содружества. Совершенно свободная от пресловутых «левантинских» черт, его деятельность на первых порах служит примером для Е. Петрова. Сатирические рассказы, написанные последним для «Красного перца» и «Смехача», продолжают на более высокой «смеховой» ноте одну из линий катаевского творчества. Повесть В. Катаева «Растратчики» психологически подготовляет решение Ильфа и Петрова взяться за большой роман, а сюжетная схема «Двенадцати стульев», подсказанная автором повести сатирикам, переводит эти замыслы из области благих намерений в сферу реальных дел.

Тем не менее преувеличивать роль «Растратчиков» в становлении «Двенадцати стульев» неразумно. Роман Ильфа и Петрова оптимистичней и «моральней» повести В. Катаева, где кутежам отведена львиная доля полезной сатирической площади. Главы «Стульев» и «Теленка», в которых описывается разгулявшийся Воробьянинов или воришка-горбун, почти целиком перекрывают «Растратчиков», причем выполнены они более сдержанно и сатирически беспощадно.

В дальнейшем коллективный автор «Двенадцати стульев» и В. Катаев идут к социалистическому реализму разными путями. Ильф и Петров добиваются значительного успеха в «Золотом теленке», В. Катаев — в романе «Время, вперед!» (1932). Тема пятилетки затронута в произведениях, резко отличных друг

от друга и по жанру, и по писательскому почерку, но в каждом случае налицо политическая и художественная зрелость литератора в подходе к узловым вопросам современности. И ярко выраженная творческая самостоятельность.

Близким другом обоих соавторов и вместе с тем их спутником в журналистике был Ю. Олеша. Как мастер стихотворного фельетона он под псевдонимом «Зубило» печатался в «Гудке», «Смехаче», «Чудаке», естественно, задевая в своих вещах «героев» Ильфа и Петрова.

В наиболее крупном своем произведении писатель подходит к проблеме отношений между интеллигенцией и революцией. Он предлагает читателю свое толкование той одиозной фигуры, которую В. И. Ленин в статье о Льве Толстом охарактеризовал с исчерпывающей ясностью: «...истасканный, истеричный хлюпик, называемый русским интеллигентом, который, публично бия себя в грудь, говорит: «я скверный, я гадкий, но я занимаюсь нравственным самоусовершенствованием; я не кушаю больше мяса и питаюсь теперь рисовыми котлетками» [1]. Умствующего беликовского потомка, растерявшегося в новых условиях, Ю. Олеша с некоторым состраданием и драматическим надрывом изображает на страницах «Зависти» в образе Николая Кавалерова.

Поведение истеричного хлюпика либеральной закваски, продолжающего на скромных правах музейного ихтиозавра существовать

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, т. 15, стр. 180.

в годы первой пятилетки, Ильф и Петров высмеивают в образе Васисуалия Лоханкина несравненно категоричней, чем Олеша или другие их современники (об этом позже). Как видим, несмотря на одинаковое одесское происхождение, авторы «Зависти» и «Золотого теленка» достигают даже в создании образа с общим прототипом совершенно различных результатов. Явный перевес на стороне Ильфа и Петрова.

Вкратце — о Бабеле. Замечательный мастер слова, он, несомненно, вызывал своими произведениями пристальный интерес Ильфа и Петрова. Во всяком случае — Ильфа. Такие этюды писателя, как «Галифе Фени Локш» или «Антон Половина — наполовину» [1], навеяны экзотическими аккордами бабелевских «Одесских рассказов». Но эта струя ильфовского творчества иссякает в совместных вещах сатириков.

Героев уголовного кодекса Ильф и Петров показывают на страницах «Золотого теленка» как бы в плане художественной полемики с Бабелем. Шуру Балаганова или Паниковского воспринимаешь как пародию на свиту Бени Крика. С представителей преступного мира сорваны мантии.

Что касается Остапа Бендера, то его образ превосходит бабелевского «короля», во-первых, богатством функций, во-вторых, суровым реалистическим итогом своего развития. Как видим, сопоставление Ильфа и Петрова с Ба-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 72 и 74 .

белем лишний раз опровергает концепцию В. Шкловского.

В своих записях Е. Петров упоминает роман И. Эренбурга «Хулио Хуренито» как произведение, оказавшее определенное воздействие на умы литературной молодежи в двадцатые годы. Ильф и Петров были в числе тех, кто устоял против пафоса скептицизма, присущего этой книге.

Эренбурговскому Учителю сатириками как бы противопоставлен аферист и пройдоха Остап. Алексей Тишин переселен туда, где ему и положено находиться,— в «Воронью слободку». И решает он здесь как раз те задачи, которые ему по плечу: пытается прожить на иждивении жены с большой белой грудью.

Снова, как и в предыдущих случаях, мы сталкиваемся со своего рода дискуссией. Ильф и Петров оружием образа внедряются не только в действительность, но и в литературный процесс, ведут со страниц своих произведений споры. Критик, разобрав того или иного героя по косточкам, на месте Ильфа и Петрова сухо изложил бы, в чем состоят его недостатки. Сатирики создают новый, отчасти пародийный образ, облекая свои мнения художественной плотью.

В приведенных примерах Ильф и Петров добиваются преимущества, скажем, перед В. Катаевым или И. Бабелем в таких исторических условиях, которые предоставляют им лучшие позиции для обстрела объектов, позволяют полнее учесть перспективу, шире показать фон. Ведь дореволюционный Беня Крик или Мишка Япончик, вероятный его прототип,

и в жизни отличаются от сыновей лейтенанта Шмидта начала тридцатых годов.

Но одними историческими изменениями и объективными причинами невозможно мотивировать несходство тех или иных однотемных книг. Субъективный фактор, писательскую индивидуальность тоже не следует игнорировать, коль скоро дело касается творчества. Выбор угла зрения, отыскание жизненного материала и принципы его обработки — все это в большой мере определяется спецификой таланта и мировоззрением литератора. Потому-то и получается, что тему никогда не рассматривают как золотоносный участок на Клондайке, которым вправе владеть только тот, кто его застолбил. Писать об одном и том же по-разному — значит писать отчасти о разном. И, главное, с различным эффектом. Лишь в этом-то смысле и уместны сопоставления образов, опирающихся на родственные факты.

Ильф и Петров *по-своему*, в *своем* жанре, со *своей особой, сатирической* проблематикой достигают в романах той политической и творческой зрелости, которая свойственна «позитивным» и жизнеутверждающим «Дню второму», избранным рассказам «Конармии», повести «Время, вперед!».

Определяя, уточняя или пересматривая в ходе многолетней работы свое отношение к литературным явлениям, Ильф и Петров, разумеется, не могли пройти мимо опыта «тонкого» юмористического журнала. В этой связи заслуживает упоминания «Сатирикон» и «Новый сатирикон» А. Аверченко.

Позволяя себе критические выпады против

обывателя, даже против властей, «Сатирикон» был в свое время одним из наиболее распространенных и авторитетных юмористических изданий. И первые шаги советская юмористическая печать делала порой не без оглядки на «Сатирикон», перенимая отдельные его трюки и жанры, чтобы использовать их в иных обстоятельствах и для иных целей. Следует заметить, однако, что общая политическая линия «Сатирикона» оставалась абсолютно чуждой нашим журналистам.

Начиная свою деятельность в «Красном перце», Е. Петров, подхваченный течением, принялся, как верно замечает В. Ардов, за «фельетоны... традиционного склада в манере Аверченко». Действительно, у раннего Петрова есть некоторое внешнее сходство с Аверченко-юмористом. Но, разумеется, Аверченко ничего не значил для Петрова как идейный наставник. Позже в своих книгах, написанных совместно с Ильфом, Петров окончательно изживает школярскую тягу к юмору ради юмора, шедшую от молодости, а отчасти и от Аверченко.

Писатель, чье имя упоминалось рядом с именами Ильфа и Петрова довольно часто,— М. Зощенко. На Первом съезде советских писателей М. Кольцов, рапортуя про дела советской сатиры, сопоставлял этих литераторов как авторов одинаково действенных и популярных произведений.

И вправду, талантливые рассказы М. Зощенко в конце двадцатых — начале тридцатых годов читались нарасхват. Появлявшиеся один вслед за другим, они представляли собой

серию попыток, зачастую удачных попыток, метлой смеха обрушиться на паутину обывательщины. Поэтому М. Горький и В. Маяковский ценили дарование Зощенко.

И все же гораздо уместнее противопоставлять Ильфа и Петрова — Зощенко, чем сопоставлять столь различных писателей. Прежде всего мы имеем в виду тематический кругозор. Попав как-то раз к героям «Вороньей слободки», автор «Сентиментальных повестей» и «М. П. Синягина» застревает в их обществе надолго. Митрич, «ничья бабушка», «мыслитель», навязывающий жене свою безработную персону, Никита Пряхин и коечница Дуня преследуют Зощенко на каждом шагу, даже когда он, оставив воющие примуса и темные коридоры коммунальной квартиры, уходит в повести «Коза» на городские окраины или оказывается в тех или иных рассказах («Муки», «Землетрясение» и многие другие) на территории безобидной шутки.

Сатирико-юмористический фонд Ильфа и Петрова несравненно богаче. Он универсален, всеобъемлющ по подбору экспонатов. Образ-дубликат у авторов «Золотого теленка» — большая редкость. Разделались с отрицательной фигурой — принялись за другую. Да попробуйте хоть силой перевести какого-либо их героя из произведения в произведение. Ничего не выйдет. А у Зощенко сплошь и рядом персонажи кочуют по рассказам, меняя лишь фамилии. Подчеркиваем: тут беда не в схематизме, а в слишком прочной привязанности писателя к одному кругу вопросов.

Далее. У Зощенко повествователь и ав-

тор — по идее лица разные, самостоятельные, независимые друг от друга. Но зачастую они сливаются воедино. Мещанские мнения, интонации, словечки читатель не без оснований относит на счет литератора. Чтобы дойти до сути, он вынужден квалифицировать для себя «лирического» героя, выработать определенный взгляд на него, а потом уже, найдя поправочный коэффициент, оценивать содержание вещи. Эта сложная система, требующая специфической «координации» повествовательных элементов, затемняет смысл и притупляет критическое начало во многих зощенковских вещах.

Соавторы, напротив, почти всегда ведут разговор от своего имени. Насмешливый взор и издевательский смех Ильфа и Петрова ни на миг не оставляют героя в покое, без присмотра. Отсюда — бросающаяся в глаза борьба автора и его персонажа, являющаяся новаторской чертой произведений сатириков.

Эта борьба столь наглядна, что напрашивается аналогия между ильфовско-петровским юмором, скажем, в романах и таким средством авторского вмешательства в действие, как публицистика. Не здесь ли коренится причина особого внутреннего сходства между произведениями сатириков и М. Кольцова, их газетного и журнального сподвижника?

В течение двух десятков лет «Правда» фельетонами Кольцова отмечала многие радостные события в истории страны и опасные выходки агонизирующего капитализма. Если бы на бумагу была нанесена схема боевых действий нашей журналистики двадцатых —

тридцатых годов, то кольцовское наследие красной пунктирной нитью обозначило бы на ватмане линию, отражающую направление большевистской борьбы за социализм. И характерно, что произведения Ильфа и Петрова своими критическими и утверждающими мотивами нередко перекликаются с творчеством М. Кольцова. К примеру, «Золотой теленок» во многих своих разделах словно переплавляет в образы сатирического эпоса мысли и чувства, выраженные очерком «В дороге» и десятками других выступлений замечательного публициста «Правды».

Кольцов с гневом рассказывает об эволюции нашего классового врага, стяжателя и паразита. Ильф и Петров посвящают лучшие страницы своей дилогии разоблачению частнособственнической морали, наиболее полно воплощаемой в мрачной символической фигуре Корейко.

У Кольцова в фельетонах «Красавица издалека», «В большой московской гостинице» срисованы с натуры учреждения, где процветают сотни бездельников — иждивенцев государства. У Ильфа и Петрова та же категория людей собрана под крышей «Геркулеса».

У Кольцова по Невскому прогуливается «карикатурно-европейская толпа, постукивая сосновыми тросточками («настоящее черное дерево, подарок царя Распутину»)...» А на одной из улиц Черноморска в это же время бьют земные поклоны Западу «бывшие» в пикейных жилетах.

Подписывает бумаги, не знакомясь с их содержанием, разомлевший и обленившийся

начальник отделения в кольцовской «Жаре в милиции». Совсем немного времени пройдет, и Полыхаев, терзаемый тем же административным позывом к экономии мышления, создаст свои резиновые шедевры.

Кривляется и кликушествует старый быт. Его одинаково строго судят Кольцов («В самоварном чаду») и Ильф с Петровым в соответствующих главах «Золотого теленка».

Любопытно, что в первом романе Ильфа и Петрова далеко не все главы достигают такого же сатирического или драматического накала, как кольцовские фельетоны. В своем выступлении «Вторая Москва», например, М. Кольцов повествует об исполкомовце, который, транжиря направо и налево крупные суммы, тщится придать небольшой деревеньке столичный лоск. Ситуация напоминает васюкинские сценки из «Двенадцати стульев». Но вместо безобидного юмористического фарса нам предлагается теперь гневное обличение. Улыбка, сопутствующая ему, исполнена сарказма и ничего доброго герою не сулит.

Или возьмем беспризорных. В первом романе Ильфа и Петрова уличные мальчишки попросту связывают оборвавшиеся сюжетные шнуры. А в кольцовском очерке «Дети смеются», в этой маленькой педагогической поэме, чувствуется взволнованная забота о бездомных ребятах. Ильф и Петров должны были преодолеть несколько трудных ступеней, поработать в «Чудаке», внимательней приглядеться к Маяковскому, чтобы прийти к завершающей книге об Остапе.

Может быть, именно публицистическая

актуальность, своевременность и точность ильфовско-петровской сатиры в «Золотом теленке» подготовила поворот писателей в сторону газетных жанров. Прежде у Ильфа и Петрова был общий с Кольцовым огневой рубеж. Отныне их сближает и род оружия. Соавторы осваивают профессиональное мастерство фельетониста, явно учитывая огромный опыт Кольцова. Монтировать разнородные факты в пределах одного фельетона, замерять глубину явления до самого дна, совмещать деловое изложение с отвлеченными, на первый взгляд, юмористическими вставками — всему этому Ильф и Петров, найдя поначалу в «Литературной газете» свой газетный стиль, учатся на страницах центрального органа у своего старшего товарища по перу. Чтобы убедиться в справедливости сказанного, достаточно сравнить кольцовские материалы «Свежие воспоминания», «Расспросы с участием» или «Акробаты кстати» с «Безмятежной тумбой», «Костяной ногой», «Равнодушием», «Дневной гостиницей», «Чувством меры» и другими фельетонами соавторов. Оставаясь непревзойденными повелителями смеха, Ильф с Петровым, как и Кольцов, добиваются умной публицистической серьезности, беспощадного разоблачительного пафоса, столь необходимых, когда журналисту не до шуток.

...Словом, образно говоря, многие светила литературного небосвода были более или менее длительными ориентирами для Ильфа и Петрова, привлекая к себе сатириков или, напротив, предостерегая их и останавливая. Но путеводной звездой своей Ильф и Петров

неизменно считали В. Маяковского. «Собственно, в какой-то степени,— писал Петров,— Маяковский был нашим вождем» [1]. Справедливость этого утверждения может быть обоснована тысячами фактов, начиная от лаконичной записи в черновиках «Золотого теленка»: «...Такой поэт рождается раз в столетье» [2] — и кончая атмосферой замечательного единодушия, присущего литературной практике Маяковского, Ильфа и Петрова.

Но предоставим слово Маяковскому. Излагая некоторые свои принципиальные соображения о жизненных корнях сатиры, автор «Клопа» и «Бани» считает, что в сатирическом произведении не должно быть «положений, которые не опирались бы на десятки подлинных случаев» [3]. И, ссылаясь на свой личный опыт, показывает, каким путем зачастую приходит к писателю знание жизни: «Обработанный и вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов, шедших в мои руки и голову со всех сторон, во все время газетной и публицистической работы, особенно по «Комсомольской правде» [4].

Такова история «Клопа».

Такова же, добавим, история «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка». Солидное,

---

[1] Е. Петров, Наброски к книге «Мой друг Ильф».

[2] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 37.

[3] В. Маяковский, Полн. собр. соч., ГИХЛ, М. 1937, т. XII, стр. 254.

[4] Там же, стр. 248.

вполне реалистическое происхождение, а не сомнительные «Шесть Наполеонов» должны фигурировать в паспортах обоих романов.

Другое заявление Маяковского показывает, что он видит в газете не только подспорье для крупных произведений, но и один из важнейших рычагов и очагов литературы. Он пророчески возражает тем литераторам-надомникам, которые, по воспоминаниям Петрова, с укоризной спрашивали авторов сатирической эпопеи, кивая на правдинскую полосу: «Зачем вы это делаете? Напишите опять что-нибудь смешное»,— возражает со страстностью трибуна: «Разница газетчика и писателя — это не целевая разница, а только разница словесной обработки... Газета не только не располагает писателя к халтуре, а, наоборот, искореняет его неряшливость, приучает к ответственности.

Чисто поэтическое толстожурнальное произведение имеет только один критерий — «нравиться». Работа в газете вводит поэта в другие критерии — «правильно», «своевременно», «важно», «обще», «проверено» и т. д.

Сегодняшний лозунг поэта — это не простое вхождение в газету. Сегодня быть поэтом — значит подчинить всю свою литературную деятельность публицистическим, пропагандистским, активным задачам строящегося коммунизма...» [1]

Возьмите хоть последний абзац. Его смело можно предпослать сборнику фельетонов Иль-

---

[1] В. Маяковский, Полн. собр. соч., ГИХЛ, М. 1937, т. XII, стр. 256—258.

фа и Петрова как эпиграф. Изложенная в нем программа, сжатая, как лозунг, и емкая, как многотомное собрание сочинений, была для обоих сатириков вдохновляющим руководством к действию.

А теперь обратимся к творчеству. Одна из главных мишеней советской сатиры — бюрократизм. Крепкий орешек, ничего не скажешь. Не один писатель обломал на нем зубы. Доказательство — А. Новиков со своей повестью «О причинах происхождения туманностей»[1]. Панически, словно утратив веру в силы нового общества, живописал сатирик разраставшиеся с неодолимым упорством раковой опухоли канцелярщину и формализм. Уже, кажется, аннулировано ужасное учреждение, где две тысячи сотрудников работают в разных «подотделах по учету учета учетных форм». Но ему на смену является метастаз в виде ликвидационной комиссии из трехсот человек. «Комиссия уподоблена бывшему аппарату и имеет аналогичную схему, связывающую отделы линиями и пунктиром».

И снова говорит Маяковский... Разрываются на части в пылу усердия прозаседавшиеся, герои стихотворения, столь высоко оцененного В. И. Лениным. Во многих учреждениях — давящая обстановка, которая еще не стала во времена Маяковского редкостью:

Вошел в коридор —
　　　　　　　　километры мерь,
упаришься
　　　　　с парой справок.

[1] «Красная новь», 1929, № 2.

Прямо —
дверь,
наискось —
дверь,
налево дверь
и направо.
Один —
указательный в ноздри зарыв,
Сидит,
горделивостью задран.
Вопросом
не оторвешь от ноздри.
«Я занят...
Зайдите завтра».
Дверь другая.
Пудрящийся нос
секретарша
высунет из дверок:
«Сегодня
неприемный у нас.
Заходите
после дождичка в четверг».
(«Размышления у парадного подъезда»)

Главначпупс Победоносиков бравирует в крепко отгороженном от мира кабинете самодовольным чванством, наглым невежеством и крикливой демагогической фразой. Оптимистенко готов хоть трупом своим преградить дорогу живому делу.

Равнодушное, чиновничье отношение к жизни отличает и «молодого приспособленного человека»:

Коммунизм
по книге сдав,
перевызубривши «измы»,
он
покончил навсегда
с мыслями
о коммунизме.
(«Служака»)

Велосипедкину всюду преграждают путь бесконечные объявления: «Без доклада не входить», «Если вы пришли к занятому человеку, то уходите», выросшие из запретительного окрика «Строго воспрещается», который подсказал поэту стихотворение с таким же названием. Докладчик-талмудист сыплет штампованными фразами, повергая в смятение помощников Чудакова. Бездельник призывает: «Товарищ Моментальников, надо открыть широкую кампанию».

И как тут не воскликнуть, вспоминая эти яркие сатирические картины:

— Да, «Баня» — это «Геркулес»! Это Полыхаев и Скумбриевич. И Бомзе. И Серна Михайловна. В стихах с коридорами — тоже «Геркулес». Таблички — это «Безмятежная тумба» и «Золотой теленок». А докладчик — он есть в «Двенадцати стульях».

Не душевное трепетание и тягучую дрожь вызывает у Маяковского, у Ильфа и Петрова вид врага, а едкую темпераментную издевку. Это — одно из их главных преимуществ перед такими писателями, как А. Новиков. Есть и другие. Скажем, в «Бане» Победоносиков и прочие важничающие идолы, сколько ни напускают на себя неприступности и неуязвимости, как ни стараются прослыть незыблемыми столпами жизни, оказываются поверженными. Их посрамляет, сметает будущее, которое силой мысли и рук своих вызвали в настоящее рядовые труженики — Чудаков, Велосипедкин и другие. Бюрократизм в пьесе подвергается яростным атакам советских людей и до появления символической фигуры из двухтысячного сто-

летия. Фантастичный этот образ особыми средствами выражает простую мысль: уже сегодня мы в нашей стране выковываем свой завтрашний день, день, свободный от Победоносиковых и Оптимистенко. В «Золотом теленке» та же картина: Восточная магистраль и ее люди самим фактом своего существования переворачивают вверх дном всю «геркулесовскую» карусель с оседлавшими ее мертвыми душами.

Мы подробно остановились на том, как Маяковский, Ильф и Петров расправляются с бюрократической ржавчиной, потому что и писатели и поэт значительную часть своих произведений посвятили борьбе против этого зла. Сатира Маяковского и Ильфа с Петровым имеет великое множество других схожих аспектов. Непримиримо и страстно громит она сознательных противников советской власти, таких, как основатели «Меча и орала» или подпольный миллионер.

Посмотрите, как выглядят эти герои у Маяковского. Демонстрируется хищник-нэпач, буржуй-нуво. Он пока

... Завел бородку
[зря соваться —
нет причин],
влез,
как все,
в косоворотку
и почти
неотличим.
Вид
под спеца,
худ с лица —
не узнаешь подлеца.

Он вшой
копошится
на нашем теле.
Никак
не лезет
в тузы,
Гнездится
под вывеской разных артелей,
дутых,
как мыльный пузырь.
Зал
парадных
не любит он,
по задворкам
ищите хвата.
Где-то он
закупает лен.
Где-то
хлеб
у нас
перехватывает...

(«Буржуй-нуво»)

А это разве не о дядьевых с полесовыми написано

Он любит шептаться,
хитер да тих,
во всех
городах и селеньицах:
«Тс-с, господа, я знаю — у них
какие-то затрудненьица».
Своего не упустит он,
но зато
у другого
выгрызет лишек,
не упустит
уставиться
в сто задов
любой
из очередишек.

(«Любители затруднений»)

Суетятся деятели «Меча и орала», распускают слухи, кое-как налаживают свою коммерцию, спекуляциями пытаются подорвать экономику трудовой державы.

Бок о бок с ними действуют мещане, так часто подвергающиеся справедливым нападкам Маяковского, Ильфа и Петрова, все эти грицацуевы и мадам ренессанс (этакий Кислярский в юбке), пряхины, присыпкины и прочие «бывший... а ныне». Тут у сатириков тоже одна точка зрения. Поэтому гул свадебного пиршества у маникюрщицы из «Клопа» воспринимается как отзвук брачной церемонии в доме «знойной женщины». Зато языки пламени, пожирающие «Воронью слободку», как бы продолжают пожар в «Клопе». Обывательщину — в огонь, заявляют сатирики на языке символов.

Говоря о влиянии Маяковского на творчество авторов «Золотого теленка», Петров выделил в облике поэта его честность, чистоту, непримиримость к бездарностям. И сразу же упомянул фельетон «Любовь должна быть обоюдной». Это лишнее подтверждение того, что и в сфере собственно литературных дискуссий голоса Маяковского, Ильфа и Петрова звучали в унисон. Бельведонский, Олег Баян, Моментальников — единокровные братья Ухудшанского, «гарпунщиков», Маховика — Принца Датского или Молдаванцева. «Галопщик по писателям» и «Птичка божия» — окололитературные бездельники, вроде героев фельетона «Любовь должна быть обоюдной». И не удивительно, что «прикладная» эстетика Ильфа и Петрова, изложенная ими в этом выступ-

лении, развивает те же положения, что и «Разговор с фининспектором» или первое вступление к поэме «Во весь голос».

При сравнительном разборе произведений Ильфа и Петрова и Маяковского мы умышленно опирались в основном на факты 1928—1930 годов, чтобы подчеркнуть: совпадения у сатириков почти никогда не вызваны подражанием. Они обусловлены действительностью и, самое важное, коммунистической партийностью, которая была верным компасом как Маяковского, так и Ильфа и Петрова.

Твердо определившийся у великого поэта еще в середине двадцатых годов тип сатиры, несомненно, послужил идейным образцом для авторов «Золотого теленка». Они всю жизнь стремились к ясной прозорливости и законченности критического взгляда Маяковского, к мужественному его умению доводить напряженность сатирического образа до предела, ставить точки над i и просто точки даже тогда, когда влекут к себе внезапно открывшиеся просторы юмористики. Стремились, но не всегда добивались цели. Велосипедкин, к примеру, кроет главначпупса со всей прямотой советского гражданина, воюющего за интересы советского народа, Советского государства. Остап тоже выступает в роли разоблачителя. Так, он разоблачает скажем многочисленных деятелей «Геркулеса». Но разоблачает исключительно ради своей личной выгоды. Интересы народа, государства ему не только безразличны или чужды. Они ему враждебны. По существу героя вдохновляют те же идеалы, что и геркулесовцев.

Или другой случай. Мы не знаем, с помощью каких интриг или формальных доблестей Бомзе, Полыхаев или Скумбриевич пробрались в начальство. Не знаем, следует ли их полагать врожденными негодяями или перерожденцами. Маяковский не допускает недоговорок. Коль у тебя молоко и вымя, значит тебе корова имя — так, перефразируя слова сатирика, можно выразить его отношение к каждому отрицательному герою. Поэту известна вся его родословная и подноготная. А когда, пусть хоть с грубоватой прямотой, смотришь правде в глаза, позитивная программа вырисовывается куда рельефнее. И «приспособленным людям», по сути дела, тем же «геркулесовцам», несется вслед грозная и гордая фраза-лозунг:

Не наши,
которые
времени в зад
уперли
лбов
медь;
быть коммунистом —
значит дерзать,
думать,
хотеть,
сметь.

Сила и действенность произведений Ильфа и Петрова обусловлены тем, что творчество их развивалось на главном, ударном направлении советской литературы. Вот откуда почти полное идейно-художественное единогласие Маяковского, Ильфа и Петрова, Кольцова. Они пользовались разными приемами сатирического разоблачения, и каждый из них по-

своему, в своем жанре, со своими трудностями и удачами овладевал методом социалистического реализма. Печать его несет на себе и аналитическая манера Кольцова, и высокое публицистическое остроумие Маяковского, и свежий, оздоровляющий, как озон, юмор Ильфа и Петрова.

А юмористика Зощенко, ранний Бабель или «Хулио Хуренито» И. Эренбурга остаются в стороне от центральной сатирической магистрали. Что же касается схожих штрихов, деталей или персонажей, то это как раз то исключение, которое подтверждает правило. Эти штрихи и детали у Ильфа с Петровым — живая история сложной эволюции писателей, отражение пройденного ими пути к вершинам нового искусства.

4. Среди воспоминаний, мнений, оценок

Большие заслуги в осмыслении творческого наследия Ильфа и Петрова принадлежат мемуаристам. Интересные, подробные, а главное, надежные сведения о литературной биографии и эволюции авторов «Золотого теленка» содержатся в неизданных набросках книги Е. Петрова «Мой друг Ильф» и во фрагменте «Из воспоминаний об Ильфе», опубликованном как предисловие к «Записным книжкам» Ильфа. Эти материалы, пускай отрывочные, зато подтверждаемые десятками источников, могут считаться самым обстоятельным экскурсом в творческую лабораторию Ильфа и Петрова. Самоотчет писателя удачно

дополняют «Мысли и воспоминания» В. Ардова, также отличающиеся обилием и разнообразием фактов. В. Ардов прослеживает жизненный путь обоих сатириков, начиная с их прихода в журналистику, кончая смертью Ильфа и гибелью Петрова. В хорошем сердечном тоне рассказывают Ю. Олеша, С. Гехт, А. Эрлих об Ильфе, А. Раскин, К. Симонов — о Петрове [1]. В совокупности эти записи — превосходная мозаика, яркостью и выразительностью превосходящая тусклые краски иных литературоведческих полотен.

Честные и деятельные люди, беспощадные ко всему дрянному и пошлому,— такими встают перед нами Ильф и Петров со страниц мемуаров. Такими они остаются и под испытующим взглядом авторов многих литературно-критических и теоретических статей.

Правдивость сатиры Ильфа и Петрова, ее патриотическую окрашенность и оптимизм отмечал всякий, кто беспристрастно и вдумчиво говорил о ней.

В своих возражениях В. Шкловскому по поводу «Шести Наполеонов» Г. Корабельников еще в 1933 году писал, что сюжет сатирической эпопеи Ильфа и Петрова почерпнут в действительности времен нэпа и что в основу романа положена весьма актуальная идея: «раскрытие общественной бесполезно-

[1] Ю. Олеша, Избранные сочинения, Гослитиздат, 1956; С. Гехт, «Илья Ильф», «Литературное обозрение», 1937, № 8; А. Эрлих, «Илья Ильф», «Литературная газета», 24 апреля 1937 г.; А. Раскин, «Встречи с Евгением Петровым», «Знамя», 1948, № 11; К. Симонов, «Евгений Петров». В книге «На литературные темы», Гослитиздат, М. 1956.

сти частной формы присвоения»[1]. Позже Е. Журбина, горячо защищая Ильфа и Петрова от закулисных интриг «строгого гражданина» из авторского предисловия к «Золотому теленку», в более энергичной форме развивала этот же тезис[2]. О жизненной достоверности «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка» говорили А. Тарасенков, Л. Гурович, Е. Добин, Д. Молдавский[3]. Причем, в каждом случае недвусмысленно подчеркивалось коренное отличие книг Ильфа и Петрова от бескрылых зарисовок с натуры, которые нередко проникали в литературу двадцатых годов на правах суррогата сатиры.

Вспомним слова А. Луначарского, метко уловившего самую существенную черту творчества соавторов: «Ильф и Петров очень веселые люди. В них много молодости и силы. Им всякая пошлость жизни не импонирует, им, что называется, море по колено. Они сознают не только свою внутреннюю силу, а, стало быть, свое превосходство над окружающей обывательщиной, над жизненной мелюзгой, над мелочным бытом, но они знают — эта сторона советского быта, эта мелочь, обыва-

---

[1] Г. Корабельников, «Луну делают в Гамбурге», «Литературная газета», 17 февраля 1933 г.

[2] Е. Журбина, «Об Ильфе и Петрове», «Октябрь», 1937, № 10.

[3] А. Тарасенков, «О творчестве И. Ильфа и Е. Петрова», «Знамя», 1956, № 8; Л. Гурович, «И. Ильф и Е. Петров, сатирики», «Вопросы литературы», 1957, № 4; Е. Добин, «Охотники за микробами — Ильф и Петров», «Звезда», 1938, № 12; Д. Молдавский, «Заметки о творчестве И. Ильфа и Е. Петрова», «Нева», 1956, № 5; «Товарищ смех», «Звезда», 1956, № 8.

тельщина являются только подонками нашего общества, только испачканным подолом одежд революции.

Они сознают, что дальше, за пеленой этих масок, курьезных событий, страстишек, жалких пороков и т. д. имеется совершенно другая жизнь героического напряжения. Поэтому они и веселы, поэтому они позволяют себе позубоскальствовать над всякими жизненными явлениями того мизерного и карликового порядка, которых у нас, правда, сколько угодно» [1].

Не будет допущено ни малейшей натяжки, если в реплике А. Луначарского мы усмотрим наиболее раннее и лаконичное выражение той точки зрения на новаторство Ильфа и Петрова, что впоследствии была детально развита нашей критикой, особенно полно — К. Симоновым в предисловии к сатирической эпопее, переизданной в 1956 году Гослитиздатом.

В работах Е. Журбиной, А. Тарасенкова, Л. Гурович творчество писателей рассматривается без дискриминации тех или иных жанров, как сложный, но единый процесс. Отдельные фактические неточности, допускаемые авторами, не уменьшают значения этих исследовательских опытов. Особенно интересна статья Л. Гурович, делающей одну из первых попыток использовать архивные материалы, касающиеся Ильфа и Петрова.

Хорошо аргументированное, стройное эссе Е. Добина «Охотники за микробами — Ильф и Петров»,— пожалуй, лучшее из того, что

---

[1] А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М. 1958, стр. 457—458.

сделано для изучения побед и промахов писателей в области малых жанров. Именно Е. Добин вводит важное понятие «образ явления» в теоретический разговор о фельетоне. Критик пишет: «Мы имеем дело с особой и своеобразной формой художественного обобщения. Оно идет не от человеческой индивидуальности, не от личного характера, а от общественного явления (бюрократизм, неуважение к человеку и т. п.). Результатом такого обобщения является не индивидуальный человеческий образ, в индивидуальности своей заключающий обобщение... а образно-обобщенная категория. Категория поступков, поведения, действий, отношения к людям. Образным существованием в рассказах Ильфа и Петрова наделены самые поступки, взятые как типическое явление».

Нельзя не оценить высоко ту серьезную работу по расшифровке псевдонимов Ильфа и Петрова, которую проделал И. Ф. Масанов. Помимо раскрытых самими сатириками масок *(Холодный философ, Ф. Толстоевский, Дон-Бузильо, Виталий Пселдонимов, Коперник),* в его словаре опознается как двойник Ильфа и Петрова сотрудник «Чудака» *А. Старосольский.* Что ж, гипотеза эта сомнений никаких не вызывает, архивы Ильфа и Петрова и произведения А. Старосольского свидетельствуют в ее пользу. Те же источники подтверждают правоту И. Ф. Масанова в истолковании ряда персональных псевдонимов Е. Петрова *(Собакевич, Шило в мешке)* и И. Ильфа *(Фальберг).* Некоторые пункты словаря требуют, однако, поправок. Никогда псевдоним *Ильф* не скрывал за собой обоих писателей. Вряд

ли Е. Петров делил имя *Иностранец Федоров* с Сергеем Безбородовым. Наконец уместны следующие добавления к каноническому перечню: И. Ильф временами подписывал свои выступления *И. Иф, И. А.* (а также *А. И.), Пселдонимов, А. Немаловажный,* Е. Петров во многих случаях ставил под газетными материалами свое отчество — *Е. Петрович.* Возможно также, что таинственная *Анжелика-Двойня* из «Чудака» также была одним из воплощений Ильфа и Петрова.

Теперь о пробелах в изучении творчества Ильфа и Петрова. Прежде всего необходимо устранить ошибки в датировке произведений этих писателей. Без точных цифр и проверенных данных любая концепция начнет хромать. Если отнести возникновение замысла «Подлеца» к началу 1933 года, как это делает Л. Гурович, а не к середине 1932 года, как было в действительности, или счесть, вопреки архивным сведениям, что «трамвайные» куски «Двенадцати стульев» были приписаны к роману ради «положительности» впоследствии,— не миновать досадных заблуждений.

Единственная в своем роде статья Р. Будагова о стилистике Ильфа и Петрова [1] не может заполнить брешь в наших представлениях о мастерстве сатириков. Эта область все еще пребывает за семью замками, ожидая, чтобы ее «открыли». Сильно чувствуется в ряде ра-

---

[1] Р. Будагов, Наблюдения над языком и стилем И. Ильфа и Е. Петрова. (Опыт лингвистической интерпретации текста). Ученые записки ЛГУ, Серия филологических наук, 1946, выпуск 10.

бот стремление уложить своеобразие сатириков в прокрустово ложе предвзятой схемы. Б. Гроссман, предположим, усматривает у Ильфа и Петрова примат гиперболы, достигающей в романах такого размаха, что «сюжет как бы вовсе отрывается от реальности» [1]. Л. Каган, напротив, считает, что Ильф и Петров обладают этаким «фотографическим» даром; по мнению критика, юмор писателей зиждется «на фиксации тех или иных примелькавшихся, ставших обыденными трафаретов нашего быта» [2]. А. Кашинцев, объявив лучшими кусками «Двенадцати стульев» «погребальные» сцены и историю графа Буланова, определяет манеру сатириков как «гиперболический бытовизм». Н. Рыкова обвиняет Ильфа и Петрова в искажении действительности и еще в том, что они не разоблачают Воробьянинова или Эллочку, а «обыгрывают их» [3]. Л. Гурович и Л. Ершов также стремятся выделить в произведениях Ильфа и Петрова некую художественную доминанту. Симпатии Л. Гурович на стороне пародии, Л. Ершова — на стороне иронии [4]. Как будто существует вакантный трон для главного и единственного юмористического приема, на который

---

[1] Б. Гроссман, «Заметки о творчестве Ильфа и Петрова, «Знамя», 1937, № 9.

[2] Л. Каган, Книга веселого смеха, «Книга и пролетарская революция», 1933, № 6.

[3] Н. Рыкова, И. Ильф и Е. Петров. «Золотой теленок», «Звезда», 1933, № 6.

[4] Л. Ершов, Заметки о сатирическай прозе 20-х годов. В сборнике «Вопросы советской литературы», Изд-во АН СССР, М.—Л. 1956, т. III.

нужно спешно посадить мало-мальски подходящего претендента.

Ничуть не полезней попытки выдать сатиру Ильфа и Петрова за юмористику (а где поминают юмористику, там эпитет «беззубая» присоединяется сам собой!). Таких попыток делалось слишком много, причем отправной их точкой всегда была сквозившая в подтексте ложная предпосылка: смех — атрибут юмора, но не сатиры.

Недооценка активных, дезинфицирующих свойств смеха порождает такие, пожалуй, слишком решительные выводы, как, например, высказывание Я. Эльсберга: «Слабость драматического напряжения, смягчение коллизий и противоречий, нежелание подчеркнуть остроту борьбы между новым и старым, оттенить упорство и хитрость, с которым косное и отсталое сопротивляются,— все это нередко ведет к блеклости сатирических красок, к тому, что сатирическое подменяется шутливо-юмористическим.

Такие черты свойственны даже столь бесспорно ярким и талантливым произведениям, как романы И. Ильфа и Е. Петрова» [1].

Что тут возразишь? Жаль, что мы не властны вызывать героев художественной литературы, общаться с ними, задавать им вопросы и выслушивать их ответы. Но существуют еще и прототипы героев. И, думается, если поставить какого-нибудь живого Альхена, Ляписа или даже Остапа перед дилеммой: денежный

---

[1] Я. Эльсберг, Вопросы теории сатиры, изд. «Советский писатель», М. 1957, стр. 334.

штраф или смех Ильфа и Петрова, он, корыстолюбивый под стать Шейлоку, наверняка не окажется в положении буриданова осла. Где там! Ни мгновенья не медля, он завопит: «Штраф!» А коли так, что толку в столь полюбившихся литературоведам дискуссиях: юмор ли в «Золотом теленке», или сатира.

Комическое в литературе не подогретая вода: сунешь термометр и сразу определишь — ниже тридцати (сорока, пятидесяти) градусов — юмор, выше — сатира. Здесь другие единицы измерения и мерки другие. А лучшая из этих мерок — практика. И она голосует обеими руками за то, что критика наших недругов у Ильфа и Петрова действенная и беспощадная. Что же касается коллизий, драматического напряжения, острой борьбы между старым и новым, то они принимают в книгах соавторов особую превращенную форму конфликта между лирическим героем и его сатирическим противником.

Юмористическая сатира авторов «Золотого теленка» — не блеклая, а мощная и впечатляющая. Она — законное детище советской эпохи. Ее необычные качества — признак силы и роста. Это имел в виду А. Луначарский, говоря об Ильфе и Петрове. Об этом превосходно сказано и в речи М. Кольцова на Конгрессе защиты культуры в 1935 году:

«Прокладывая путь вперед, писатель-сатирик нового общества меняет тематику и тон. По-прежнему объектом насмешки и гнева служат низость, подхалимство, невежество, тупоумие. Но грозная теща, роман барыни с лакеем, фальшивый принц, интриги родственни-

ков в ожидании наследства уже не смешат советского читателя,— эти сюжеты стали фантастическими. И уже его, читателя, смешит случайный миллионер в Советском Союзе, который не может купить себе ничего сверх еды, платья и квартиры для семьи, который безумствует над своим бездействующим капиталом. Его, читателя, возмущает администратор, который, искажая принципы социализма, пытается уравнивать всех людей на один фасон, заставлять их есть, надевать, готовить и думать одно и то же.

Меняются темы и объекты смеха, но и его тон становится новым. Моральное превосходство перестало быть привилегией физически слабых, численно малых. Не отчаяние, а гордость вдохновляет сатиру, ее смех не желчен, а внутренне радостен и здоров. Сама разграничительная черта между сатирой и юмором начинает стираться, та черта, которая всегда строго проводилась теорией литературы. Самая бичующая, самая гневная сатира должна содержать в себе хоть чуть улыбки,— иначе она теряет свои свойства.— И юмор, со своей стороны, всегда содержит в себе элементы сатиры,— если не осуждения, то критики того, над чем человек смеется»[1].

Вряд ли сыщутся во всей нашей литературе по теории смеха строки, более применимые к творчеству И. Ильфа и Е. Петрова !

---

[1] М. Кольцов, Избранные произведения, Гослитиздат, М. 1957, т. 1, стр. 550.

Глава II

РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА

1. Эскизы к будущим полотнам

В шутливом сообщении о себе, написанном в 1929 году, Ильф и Петров несколько раз подчеркивают, что первые литературные опыты будущего автора «Двенадцати стульев» были результатом индивидуальной деятельности каждого из писателей. «Раздельное существование» сатириков, уже начавших выступать на страницах периодических изданий, длилось несколько лет. Ильф и Петров порознь проходили тот этап жизненного пути, что критика спустя много лет называет ранним периодом творчества.

Оба литератора какое-то время вместе работали в «Гудке». Однако, чтобы сотрудничество перешло в соавторство, требовались более мощные катализаторы, чем одинаковые служебные удостоверения, взаимное уваже-

ние молодых и остроумных людей или их близость к одному и тому же кругу журналистов. Решающую роль в возникновении «коллективного хозяйства сатиры» сыграла глубинная общность взглядов на действительность и на литературу, которую, быть может, и не уловить, подчеркивая красным карандашом схожие строки у Ильфа и Петрова, но которая все же отмечает всю их «единоличную продукцию».

На заре двадцатых годов политические и художественные убеждения Ильфа и Петрова только приводятся в систему. Творческая юность — пора ломающегося голоса и не всегда обдуманных порывов, чересполосица радостей и сомнений, удач и промахов — кому из писателей удалось, перемахнув трудности переходного возраста, попасть прямо в зрелость? Таких счастливцев перечтешь по пальцам, причем Ильф и Петров не окажутся в их числе. Все это так.

И тем не менее начинающие литераторы еще задолго до «Двенадцати стульев» понимают: «Партия все знает, надо идти вместе с ней».

Будучи сатириками по призванию, писатели видят свой долг в том, чтобы высмеивать нэпачей, разоблачать «бывших», клеймить бюрократов, глупцов и подхалимов. Войдем в паноптикум раннего творчества писателей. Рядом с фигурами, вылинявшими и потрескавшимися под суровым ветром времени, со случайными поделками-побрякушками, которые без пояснительных табличек ни о чем не расскажут зрителю, мы увидим фигуры живые и

красочные, выполненные с большой наблюдательностью и верным классовым чутьем. Почти вся та живность, что спасалась от могучей революционной волны на своем ноевом ковчеге, наспех сколоченном из обломков и щеп разбитого старого мира,— сатирически, с недвусмысленной издевкой запечатлена или хоть краешком задета в десятках ранних рассказов Ильфа и Петрова. Один за другим проходят перед читателем теснимые веселым смехом худосочные, ссутулившиеся, жалкие отпрыски былого — люди и явления.

С явным отвращением рисует Петров озлобленного критикана, твердящего, как заклинание: «Вот при старом режиме!.. Эх, да что говорить...» Даже самая внешность Дыркина, чье «лицо в общем и целом болезненно напоминало помятое и порыжевшее складное портмоне образца 1903 года» (рассказ «Последний из могикан» [1]) оказывается в восприятии Петрова обвинением против ревнителей старого.

Гневно обличает писатель духовную сущность контрреволюционно настроенной мещанки в рассказе «День мадам Белополякиной» [2]. «Ах, Куба! Ах, Гаити, Коломбо, Валенсия! Мадам Белополякина сейчас же на месте готова дать палец на отсечение, чтобы побывать под этими пальмами, увидеть это море и потанцевать чарльстон при свете Южного Креста». Вот и все стремления женщины, сделавшей низкопоклонство своим мировоззрением.

---

[1] «Смехач», 1927, № 10.
[2] «Чудак», 1929, № 49.

Сатирики остро ненавидят затхлую атмосферу коммунальной кухни, обывательщину. Ильф в «Разбитой скрижали»[1] и Петров в рассказе «Дядя Силантий Арнольдыч»[2] (оба произведения написаны на один сюжет) насмешливо наблюдают обывателя на максимальном взлете его убогой фантазии — когда мещанин, отравляя жизнь всем окружающим, принимается за реорганизацию быта на свой манер. Протест против нравов будущей «Вороньей слободки» слышится также в рассказе Петрова «Линия наименьшего сопротивления»[3] (здесь объектом насмешки становится сплетня), в юмореске Ильфа «Дом с кренделями»[4] (мнительные склочники, заранее обеспечив себе страховые суммы, решаются на поджог своего жилища).

Сознавая социальную опасность бюрократизма и его непременных спутников: подхалимства, канцелярщины, семейственности и т. п., Ильф и Петров уже в первые годы своей литературной деятельности уделяют много внимания этим явлениям.

Выведенный в рассказе Петрова «Сильная личность»[5] карикатурный директор Козолуповского городского банка Уродоналов излагает свой символ веры в монологах, которые воспринимаются как своеобразный катехизис чиновничьего самодурства: «—Молчать!.. Молчать и не разговаривать! Кто здесь начальник?

---

[1] «Чудак», 1929, № 9.
[2] «Смехач», 1928, № 37.
[3] Там же, 1927, № 24.
[4] Там же, 1928, № 48.
[5] Там же, 1927, № 8.

Уродоналов здесь начальник! Кто здесь царь? Уродоналов царь! Кто бог? Уродоналов. Ясно.

Служащие банка ходили на цыпочках. Клиенты вообще старались не ходить.

— Что такое клиент? — Червь! Что такое бумажка? — Гранит! Какой гранит должен перегрызть клиент, чтобы получить ссуду? Бумажный гранит.

Уродоналов заливался звонким детским смехом».

Как это нередко бывает, бюрократ оказывается еще и махровым конъюнктурщиком. Едва в газете появляется статья, осуждающая бюрократизм, Уродоналов со свойственным ему размахом ударяется в другую крайность. Теперь он даже не требует от посетителей денежных расписок. «Упаси бог. К чему эта волокита? К чему эти формальности?» — твердит директор.

Шараханья Уродоналова из стороны в сторону отличаются столь большой амплитудой, что их можно объяснить только полным безразличием к делам учреждения. В творчестве Петрова, как видим, нарождается один из лейтмотивов совместных ильфовско-петровских произведений. В роли обвиняемого начинает фигурировать равнодушие.

Грозная по тону (и безобидная по существу) записка, которую присылает редактору газеты председатель губисполкома Политкарпов (Е. Петров «Собачье положение» [1]), резко повышает взыскательность и наблюдатель-

---

[1] «Смехач», 1928, № 44.

ность журналистов; на страницах последнего номера обнаруживается множество нелепиц, ошибок, неточностей. Благодушие, самоуспокоенность и застой выступают в рассказе как пороки, прочно связанные друг с другом.

Несовместимость канцелярщины и творчества образно доказывается в петровском «Великом порыве»[1]. Талантливый фельетонист Терпейский на время переведен в некое бюрократическое учреждение. Возвратившись в редакцию спустя год, он удивительно напоминает персонажа своих прежних статей, «рыхлого мужчину с сонным лицом», которому «скучно есть, скучно спать, скучно работать, скучно жить». На произведения Терпейского лег несмываемый отпечаток «суконного» мышления. «Сим имею известить вас на предмет появления помянутого фельетона, каковой таковой...» — так начинает он свое очередное газетное выступление. Хилый язык деловых бумаг обслуживает немощные тонконогие мыслишки. Под бюрократическим сукном вельможного кабинета осталось и погибло образное журналистское слово.

Прямые предшественники героев «Веселящейся единицы» обитают в фельетоне Ильфа «Источник веселья»[2]. Они старательно превращают парк в заповедник скуки. По существу это такие же перестраховщики, как «высшее лицо» Николай Константинович из ильфовского «Случая в конторе»[3], который всех

---

[1] «Смехач», 1927, № 36.
[2] «Чудак», 1929, № 27.
[3] «Смехач», 1928, № 47.

своих сослуживцев-однофамильцев заставляет сменить фамилии, чтобы не быть обвиненным в семейственности.

В «Рассказе об одном солнце»[1] Петров выражает свое презрение к тем людишкам, кто, имея дело с начальством, «лижет ногу, лижет руку, лижет спину, лижет ниже».

Его Козлодоев «был типичным подхалимом-середнячком, и каким бы ни был его начальник — толстым, как графинчик с водкой, или худым, как старый уличный кот,— Козлодоеву он всегда казался сияющим и бестелесным».

Вызов к руководителю приводит Козлодоева в смятение. Он пугается, чувствуя, что «его душа покидает теплое насиженное местечко между печенью и желудком, и в панике перебирается в холодную и неуютную пятку». Невнимание театральной публики к своему начальнику герой расценивает как верный признак того, что солнце закатилось, что его кумир подвергнут опале.

Фразеры, люди, стремящиеся прикрыть свою бездеятельность громкой демагогической трескотней, видимой занятостью, изображены Петровым в рассказах «Непременный спортсмен», «Энтузиаст», «Конец Звездакина»[2]. Автор решительно срывает с них маски.

Особое негодование Ильфа и Петрова вызывает пошлость. Люди острого ума, прекрас-

---

[1] «Смехач», 1927, № 19.

[2] Там же, 1927, № 41; «Чудак», 1929, № 50; «Красный перец», 1925, № 13.

ного вкуса, тонкого литературного чутья, они не выносят банальности, прописных истин, общих мест. Ненавистную обоим писателям разновидность пошляков «на все руки» Е. Петров сатирически уничтожает в одном из лучших своих ранних произведений — рассказе «Весельчак» [1]. Никанор, герой этой вещи, припас себе на каждый случай жизни какую-нибудь спасительную формулу. Все они отличаются невысокой «сортностью». Все они с «бородой», употребляются уже многие десятки лет, но преподносятся с таким апломбом, словно их изобрел сам «весельчак».

Подобно Эллочке Щукиной или Авессалому Изнуренкову Никанор весь в своих высказываниях:

«— Ваш папа стекольщик?»

«— Не всякая пустота прозрачна!»

«— Наше вам с кисточкой!»

«— Гора с горой, как говорится, не сходится... а человек с человеком... хе-хе...»

«— Бувайте здоровеньки, как говорят хохлы».

«— Дай, боже, чтобы завтра тоже!»

«— Художник от слова худо...»

«— ...Люблю, знаете ли, папиросы фабрики Чужаго».

Анекдот, сообщаемый Никанором, по своей низкопробности не уступает прочим его речениям.

«— ...А знаете последнюю армянскую загадку?.. Зеленый, длинный висит в гостиной и

---

[1] «Смехач», 1927, № 15.

пищит?.. Не знаете?.. Хе-хе... Ну так вот... Селедка. Зеленая, потому что покрасили, висит, потому что повесили, а в гостиной, чтобы трудней было отгадать».

Рассказ написан от первого лица. Писатель оставляет за собой право высказаться после Никанора, оборвать его, осудить нахально лезущую на слушателей глупость. Разоблачение героя производится не за кулисами, как в ряде других произведений Петрова, а прямо на сцене, по ходу действия. Переломным моментом в карьере «весельчака» оказывается упомянутая выше «селедка». С нее-то и начинается авторская отповедь, построенная как пародия:

«— Нет,— сказал я жестоко.— Длинное и зеленое — это не селедка. Это — машинка для снимания сапог.

Никанор замер с раскрытым ртом и уставился на меня.

— Н-нет,— пробормотал он,— это селедка... Я знаю наверное!..

— Нет, машинка.

— Селедка,—плачущим голосом сказал Никанор,— ей-богу же, селедка.

— Машинка, —промолвил я ледяным тоном.

— Но почему же? Почему?

— Так. Машинка.

Никанор забегал по комнате.

— Почему же она зеленая?— воскликнул он, ломая руки.

— Потому что покрасили.

— А почему висит?

— Потому что повесили.

— А... это самое... в гостиной... Почему в гостиной!

— Чтоб труднее было отгадать».

Остро ощущаемая молодым сатириком потребность в лирическом или эпическом герое, способном быть оппонентом отрицательного субъекта или явления, заставляет автора включиться в число действующих (или хотя бы оценивающих) лиц. Позже, работая над «Двенадцатью стульями» и «Золотым теленком», Ильф и Петров частично передают функции комментатора и конферансье главному сюжетному персонажу романов Остапу Бендеру.

Перекликаются с «Весельчаком» многими своими мотивами путевые заметки Петрова «Граждане туристы» [1], где мы вновь встречаемся с говорливым невеждой. И по композиции, и по теме примыкает к обоим рассказам юмористическая новелла «Тридцать одно очко» [2], весело высмеивающая нелепые кроссворды и их потребителей.

Если остроты Никанора — зло «местного значения» — вызывают столь гневное отношение писателя, то на халтуру он, естественно, обрушивается с еще большей беспощадностью. Наглый фальсификатор писательских записных книжек («Записная книжка») [3], поэт-стяжатель («Всеобъемлющий зайчик») [4],

[1] «30 дней», 1928, № 12.
[2] «Огонек», 1928, № 10.
[3] «Чудак», 1929, № 25.
[4] «Смехач», 1927, № 32.

сочинитель каламбуров, калечащий слова («Юморист Физикевич») [1], рабкор-склочник («Как погиб Иванушкин») [2], один за другим предстают перед трибуналом петровской сатиры и сурово осуждаются.

Борьбе против безыдейного искусства, против пошлости, подвизающейся на сцене или экране, посвящены многие сатирические выступления Ильфа на страницах журнала «Кино» и других изданий («Красные романсы», «Неразборчивый клинок», «Золотая серия», «Компот из Мери», «Мадридский уезд») [3]. Много юмористических рецензий пишет Иностранец Федоров, предшественник еще более смешливого и дотошного знатока сцены — Дона Бузильо.

Ильф и Петров решительно ополчаются против штампа, часто становящегося щитом безмозглых бюрократов, неумных подхалимов, литераторов-ремесленников или дураков без определенных занятий.

Ильф записывает в своем блокноте: «Все талантливые люди пишут разно, все бездарные люди пишут одинаково и даже одним почерком» [4]. Было бы не страшно, если бы бездарность предпочитала молчание. Однако она кричит, вопит, оповещает о себе всех. Иногда ее трибуна — простое объявление (Ильф фиксирует: «Дирекция просит публику не нарушать художественной цельности спектакля

---

[1] «Смехач», 1927, 33.
[2] Там же, № 18.
[3] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 77, 79, 80, 81, 83.
[4] И. Ильф, Записные книжки.

аплодисментами во время хода действия»), порой — даже газетная статья, хотя бы та, откуда сатирик выписывает образцово нелепую фразу: «По линии огурцов дело обстоит благополучно...»

Штамп в речи героя расценивается Петровым как серьезная улика против него. Доказательства — характеристика «весельчака» или Терпейского из «Великого порыва». Иногда писатель изображает своих персонажей невольными жертвами этакого гипноза, людьми, случайно завязшими в трясине приевшихся словосочетаний. Подобное несчастье случается, скажем, с бывшим сотрудником дипломатической миссии («К родным пенатам»[1]), который даже родственников оглушает церемонной тирадой:

«— Я счастлив приветствовать в вашем лице жену мою, Екатерину Сергеевну, детей: Константина Ивановича, Федора Ивановича и отсутствующего в настоящий момент, к моему глубокому сожалению, грудного младенца Трифона Ивановича; а также матушку мою, Акелину Ромуальдовну, присутствие которой лишний раз подчеркивает, что те узы дружбы, кои неизменно нас соединяют, значительно упрочились и подготовили достаточно благодарную почву для дальнейшего сближения и укрепления уже существующих добрососедских отношений».

Влюбленный студент (Е. Петров «Проклятая проблема»[2]) к каждому свиданию гото-

---

[1] «Чудак», 1929, № 16.
[2] «Смехач», 1927, № 14.

вится по брошюрам, и тяжеловесные книжные обороты наглухо замуровывают в сердце героя теплую живую человеческую интонацию.

Нашпигованный взрослыми словами пионер из гротескного рассказа Петрова «Блудный папа» [1] отпугивает окружающих своей неестественной образованностью. Почти десять лет спустя писатели вернутся к ситуации этой новеллы в фельетоне «Разговоры за чайным столом» [2], чтобы осудить педологов.

Разнообразие типов в ранних произведениях Ильфа и Петрова столь широко, что подвергнуть его строгому учету с ящичками, картотеками и каталогами невозможно. Все же для полноты картины стоит упомянуть еще некоторые интересные экземпляры из коллекции молодых сатириков.

Черты унтера Пришибеева проступают на каждом шагу в облике кляузника и клеветника Брыкина. Этот субъект обеими руками проголосовал бы за то, «чтоб был мир огромной замочной скважиной» (Е. Петров «Пропащий человек» [3]).

Безудержный стяжатель Варфоломеич, будущий архивариус «Двенадцати стульев», выведен у Ильфа в «Кислой копейке» [4]. Герой страхует свою престарелую бабушку, чтобы заработать на ней. Но старуха не умирает, и, потеряв терпение, Варфоломеич укладывает ее на железнодорожные рельсы, ласково уве-

---

[1] «Красный перец», 1924, № 32.
[2] «Правда», 21 мая 1934 г.
[3] «Смехач», 1927, № 7.
[4] Там же, № 35.

щевая: «Вы... бабушка, полежите здесь, пока поезд придет. Отдохните!»

В новелле «Невероятно, но...»[1] Петров дает карикатуру на людей, с которыми каши не сваришь. Консерватизм, тупость мешают подобным лицам согласиться даже с тем, что для них явно приемлемо и выгодно...

Многие резкие боевые заметки Ильфа и Петрова в «Гудке», «Рабочей газете», в различных журналах умерли вместе с фактами, которым они были посвящены. Собственно, самый жанр — жанр непритязательного, злободневного, оперативного сообщения обрекал их на скорое забвение.

Почти не представляют сейчас интереса некоторые иллюстративные рассказы Ильфа и Петрова, так как и здесь все сатирические средства и силы брошены на решение преходящей, сугубо временной задачи («Бега по НОТу», «Отработал»[2] Петрова, «Странное племя»[3] Ильфа).

Галереи сатирической кунсткамеры не бесконечны. Мало-помалу мы приближаемся к выходу. Все больше света в залах, все меньше одиозных фигур. И вот мы уже в отделе юмористики, где насмешка носит сравнительно безобидную форму.

Забавен, но отнюдь не отвратителен фоторепортер Шакалов, выступающий в рассказе «Неуловимый герой труда»[4]. Рыцарь объекти-

---

[1] «Огонек», 1927, № 49.
[2] «Красный перец», 1925, № 5, 2.
[3] «Чудак», 1929, № 10.
[4] «Смехач», 1927, № 20.

ва не видит прямого пути к цели. Получив задание сфотографировать рабочего, он совершает ряд попыток захватить свою «тему» врасплох. Он даже проникает в дом к герою под видом фининспектора и принимается ухаживать за его дочкой. Шакалов не вспоминает лишь о том, что вполне уместно было бы обратиться к нужному человеку непосредственно.

Герой петровского рассказа «Путешественник»[1] Колидоров — ярко выраженный прожектер. Запланировав себе в мечтах на отпуск чуть ли не кругосветное путешествие, он кончает подмосковной дачей.

Изобилуют комическими положениями, художественными находками, но — пользуясь излюбленным пародийным выражением писателей — никому «не дают по рукам» такие произведения, как «Открытое окно», «Случай с обезьяной»[2] (Петров), или «Пешеход», «Калоши в лучах критики»[3] (Ильф). Мимоходом, правда, задеваются те или иные недостатки нашей действительности, скажем, излишняя доверчивость некоторых мелких начальников в «Пешеходе». Но, повторяем, только мимоходом.

Тем не менее эти юморески занимают в творческом наследии Ильфа и Петрова видное место. Как и в более целенаправленных

---

[1] «Смехач», 1927, № 22.

[2] Е. Петров, Шевели ногами, Акц. изд.— О-во «Огонек», М. 1930; Случай с обезьяной, ЗИФ, М.—Л. 1927.

[3] «Смехач», 1928, № 43, 45.

вещах, здесь проходила курс тренировки сюжетная изобретательность писателей; набирал свою силу, аромат, колорит знаменитый юмор «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка», наметились некоторые принципы работы над образом, развивавшиеся и в дальнейшем.

Ильф и Петров упорно искали еще в двадцатые годы своего положительного героя, свою жизнеутверждающую тему. В этом убеждает, например, рассказ Петрова «Мы квиты»[1], где показаны простые, дружелюбные и доброжелательные взаимоотношения рядового и командира в Красной Армии.

Еще более интересный материал для понимания творческой эволюции сатириков предоставляет командировка Ильфа в Среднюю Азию, о которой он, по словам Петрова, «часто с удовольствием вспоминал».

Как всякого человека, впервые очутившегося в краю минаретов, мощных горных хребтов, роскошной зелени и синего неба, писателя подстерегала серьезная опасность. Яркие краски среднеазиатской природы, строгая красота замечательных архитектурных памятников могли отвлечь его внимание от происходящих социальных изменений. Однако Ильф не стал пленником экзотики. По записным книжкам нетрудно проследить, как его первые, преимущественно внешние впечатления уступают место более глубоким, точным мыслям и зарисовкам.

Ильф вносит в блокнот эпизоды, отражающие пробуждение Средней Азии. Он на ярких

---

[1] «Смехач», 1928, № 9.

примерах показывает, насколько выросли за послереволюционные годы люди советского Востока. В Красновосточных мастерских, рабочие которых сыграли большую роль в борьбе против царизма, Ильф наблюдает, как трудятся бывшие участники боев за народную власть.

Посланцы кишлака, в недавнем прошлом неграмотные, учатся на профкурсах, готовятся стать организаторами школ в узбекском селе, сбросившем оковы колониального рабства. Ильф заносит в блокнот историю своего нового знакомого, потомственного батрака Алтымбаша, ныне организатора сельскохозяйственной коммуны, смелого и принципиального человека. Беднейшее крестьянство Средней Азии, взявшееся за переустройство своей жизни, превращается по существу в главного героя ильфовских записей этого периода.

В очерках, появившихся в «Гудке» [1], также сосредоточено немало интересных и разнообразных наблюдений. Не фотографическое правдоподобие, однако, а широкие обобщения определяют идейный накал этих материалов.

Целый подвал, озаглавленный «Азия без покрывала», писатель отводит рассказу о двух женщинах — Мухадам и Марусе, нашедших свою дорогу к свету; они пришли на курсы учиться, чтобы потом учить других. Прошлое изо всех сил старается удержать свои позиции, но люди, подобные Мухадам и Алтымбашу, не боятся трудностей. Они выйдут победителями в поединке с косностью и невежеством,

[1] «Гудок», 9, 11, 17, 18 июля 1925 г.

с «трусливым бандитским грабежом басмачей» и с «Бастилией из конского волоса».

На полях Средней Азии глазам Ильфа вновь предстает картина борьбы между старым и новым: «...Тракторы, маленькие пока отряды советского железа, с трудом пробивают себе дорогу сквозь ветхозаветные толщи,— говорил он в «Глиняном рае».— Но в этой борьбе с тысячелетней косностью на стороне советской машины вся молодая горячая Азия, проделывающая сейчас тяжелейшую дорогу от родового быта к Советам».

Светлая вера в победу социализма одухотворяет весь цикл среднеазиатских очерков Ильфа. Благодаря этому они воспринимаются по сей день как живой документ эпохи, полной весенних надежд и весенних тревог.

* * *

Время, когда Ильф и Петров трудятся отдельно, обозначает собой в двойной биографии писателей период «первоначального накопления». Будучи результатом первичной обработки жизненного материала, их рассказы и фельетоны являются по отношению к последующему творчеству сатириков своего рода записными книжками, эскизами.

Эти произведения, конечно, несовершенны, им не хватает масштабности, глубины проникновения в жизнь. Персонажи рассказов Петрова или фельетонов Ильфа в иных случаях — ходячие обобщения, лишенные индивидуальных черт. Им недостает конкретного, полнокровного, чувственного бытия, ощу-

щается их условность, даже некоторая схематичность. Мысленно перенести действующее лицо из заданной ситуации в новую — затруднительная вещь. Пружины, рассчитанные на работу в определенной обстановке, отказывают. Эта неспособность существовать в отрыве от задач одного-единственного произведения и преграждает образу доступ в ряды нарицательных героев.

В произведениях этого периода Ильф и Петров, слепо идя на поводу у жанра, зачастую не противопоставляют отрицательным персонажам свой точно сформулированный художественными средствами идеал. Критика иногда ведется с «общечеловеческих» позиций.

Писателям трудно разместить в пределах одной литературной композиции резко карикатурные типы и положительные образы, требующие отказа от шаржа. А лирический герой Ильфа и Петрова пока в какой-то мере пассивен и безлик. Ему еще недостает принципиальности и последовательности. Врожденная смешливость нередко мешает ему сосредоточиться на самой существенной стороне явления.

Выстрел не будет безукоризненно метким, коли огнестрельное оружие, пусть едва заметно, вибрирует в руках воина. Эта истина на особый манер проявляет себя и в области сатирической литературы. Художественные просчеты Ильфа и Петрова в молодости объясняются не тем, что их винтовки плохи, а тем, что писателям не всегда удается найти твердый упор, с абсолютной снайперской точностью выверенный идейный рубеж.

Год от году все меньше неудачных, иллюстративных произведений выходит из-под пера Ильфа и Петрова, все больше — интересно задуманных и талантливо выполненных. Хронология раннего творчества сатириков, прослеженная выше в сносках, свидетельствует о постоянном политическом и художественном росте писателей, который в конце концов обусловливает появление «Двенадцати стульев».

2. Вдвоем над одной рукописью

Совместный литературный труд Ильфа и Петрова — область весьма интересная для исследования. К сожалению, когда возникал разговор на эту тему, сами писатели в большинстве случаев отшучивались [1]. Но в повседнев-

---

[1] В «Двойной автобиографии», относящейся к периоду сотрудничества Ильфа и Петрова в «Чудаке», говорится: «Интересующимся можем указать на пример певцов, которые поют дуэты и чувствуют себя при этом отлично». Широко известно аналогичное по тону утверждение из предисловия к «Золотому теленку»: «Как мы пишем вдвоем? Да так и пишем вдвоем. Как братья Гонкуры. Эдмонд бегает по редакциям, а Жюль стережет рукопись, чтобы не украли знакомые».

Не всегда, правда, Ильф и Петров подчеркивают слаженность и согласованность своих действий. В одной из юморесок писатели рассказывают о трудностях совместной работы. Завершается миниатюрная исповедь-очерк чисто по-твеновски: «Совершенно непонятно, как это мы пишем вдвоем». Характерно, что Петров впоследствии вспомнил и процитировал давно написанные строки всерьез («Из воспоминаний об Ильфе»), считая, что они в какой-то мере дают представление о действительном положении вещей.

ной творческой практике решать вопрос о специфике работы вдвоем приходилось беспрерывно, и шутка в таких условиях явно утрачивала значение. На первый план выдвигались особые формы взаимоотношений, особые принципы взаимодействия умов, которые и помогали Ильфу и Петрову творить. Ведь определяющей чертой «объединенного» писательского облика Ильфа и Петрова было и остается вот это самое «вдвоем». Ничуть не парадоксально поэтому говорить о творческой *индивидуальности* их маленького творческого коллектива. Художественные произведения Ильфа и Петрова так цельны, так ровны и оригинальны по выполнению, словно вышли из-под пера одного человека.

Все кулуарные попытки представить соавторство Ильфа и Петрова как некий литературный мезальянс по своему научному уровню сильно напоминают гадание на кофейной гуще. Тем более досадно, что временами эхо этих измышлений проникает и в печать. Для примера можно сослаться на уже упоминавшиеся воспоминания Ю. Олеши, который повествует о совместной литературной деятельности Ильфа и Петрова так, словно она являлась достижением исключительно одного Ильфа.

Автор заметок о советской сатирической литературе 20-х годов Л. Ершов выпячивает на передний план заслуги младшего из писателей, подробно характеризуя его творчество и только мимоходом упоминая Ильфа как соавтора Петрова.

Разговор о превосходстве одного из соавторов, о его руководящем положении в содруже-

стве нелеп прежде всего потому, что Ильф
Петров отлично сознавали свою незамени
мость друг для друга. «...Нам нельзя ссорить
ся, это бессмысленно,— писал Петров в свои
воспоминаниях об Ильфе...— Ведь не може
же исчезнуть писатель, проживший десятилет
нюю жизнь и сочинивший полдесятка кни
только потому, что его составные части поссо
рились, как две домашние хозяйки в комму
нальной квартире из-за примуса». Есть вс
основания полагать, что такой взгляд на «об-
общественное литературное хозяйство» Иль-
фа и Петрова — единственно правильный.

Два писателя, работающие над одной книгой,— не воссоздают ли они порой перед нами в лицах картину тех переживаний, которые обычно развертываются в душе писателя-одиночки. Субъективное — мысли, колебания, сомнения, споры с самим собой из-за слова, фразы, эпизода — становится объективным, ибо все, что думает каждый из соавторов по конкретному, сейчас вот обсуждающемуся вопросу, он высказывает вслух. Это как бы озвученный творческий процесс. Если обычно писатель, трудясь над новой вещью, долгое время остается единственным своим читателем и ценителем, то член содружества не только чувствует постоянную поддержку и помощь соавтора, но и беспрерывно сознает, что каждая его рекомендация рискует оказаться под огнем сокрушительной критики. А так как индивидуальный творческий процесс при совместной работе не прекращается, а, пожалуй, даже активизируется, то и получается, что элементы будущего [illegible] ственного произведения

проходят через фильтр двойной взыскательности — индивидуальной и коллективной. В этом одна из причин превосходства Ильфа и Петрова над Ильфом без Петрова и Петровым без Ильфа.

Нет ничего удивительного в том, что, характеризуя свою совместную работу, писатели подчеркивали «конфликтность» этого процесса. Петров говорил, что «сочинять вдвоем было не вдвое легче, как это могло бы показаться в результате простого арифметического сложения,— а в десять раз труднее. Это было не простое сложение сил, а непрерывная борьба двух сил, борьба изнурительная и в то же время плодотворная. Мы отдавали друг другу весь свой жизненный опыт, свой литературный вкус, весь запас мыслей и наблюдений. Но отдавали с борьбой. В этой борьбе жизненный опыт подвергался сомнению. Литературный вкус иногда осмеивался, мысли признавались глупыми, а наблюдения поверхностными. Мы беспрерывно подвергали друг друга жесточайшей критике, тем более обидной, что преподносилась она в юмористической форме. За письменным столом мы забывали о жалости»[1].

Ильф в одной из своих заметок выразил ту же мысль наглядно: «Как мы пишем вдвоем? Вот как мы пишем вдвоем: «Был летний (зимний) день (вечер), когда молодой (уже немолодой) человек (-ая девушка) в светлой (темной) фетровой шляпе (шляпке) проходил (проезжала) по шумной (тихой) Мясницкой

---

[1] Е. Петров, Из воспоминаний об Ильфе.

улице (Большой Ордынке)». Все-таки договориться можно»[1].

Эта откровенно шутливая запись — не пародия, а просто юмористическая схема; на деле разногласия писателей, разумеется, не выглядели так симметрично. Безгранично разнообразные по своей тематике, творческие споры Ильфа и Петрова порой носили столь серьезный характер, что писателям приходилось механически прерывать их. Не случайно в набросках Петрова к плану книги «Мой друг Ильф»[2] мы читаем на полях: «право вето».

Ильф и Петров начали работать над «Двенадцатью стульями», когда объединились. Можно сказать и по-другому: они объединились, когда начали работать над «Двенадцатью стульями».

Сюжет романа не вынашивался ими заранее, он был воспринят писателями как удобная возможность реализовать накопленный ими порознь запас впечатлений и литературный опыт. Некоторые детали, эпизоды, а главное — приемы, использованные Ильфом и Петровым в их совместных произведениях, безусловно существовали в «демонтированном» виде и раньше, являясь достоянием одного из художников. Пройдя строгий отбор, реализовав все свои потенциальные возможности, обретя большую четкость, определенность и последовательность, они заиграли на страни-

---

[1] И. Ильф, Записные книжки, изд. «Советский писатель», М. 1957, стр. 203.

[2] Все ссылки на неопубликованные записи Петрова в этом разделе производятся по материалам ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 43.

цах «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка» по-настоящему яркими красками. Именно потому, пожалуй, целесообразно говорить о палитре ранних Ильфа и Петрова в связи с эпопеей об Остапе. Тем более что изучение «генеалогии» того или иного способа сатирической обработки фактов приведет нас к первым произведениям одного или другого писателя.

Какой же багаж литературных наблюдений, навыков и дарований принес с собой в «обобществленное литературное хозяйство» каждый из соавторов, что представлял (и представлял бы) собой как художник, мастер Петров без Ильфа и Ильф без Петрова, наконец, какие черты их монолитных произведений несут на себе печать индивидуальности одного из писателей и какие — другого?

Ознакомление с творчеством каждого из сатириков, видимо, даст возможность решить эту задачу хотя бы в «жанре» гипотезы.

* * *

Несмотря на свою молодость, Евгений Петров ко времени сближения с И. Ильфом являлся уже автором довольно большого числа рассказов. Некоторые из них были иллюстративны — и не претендовали на большее, ибо посвящались наглядному опровержению и разоблачению нелепостей чисто «сезонных». Брался какой-нибудь факт и затем на протяжении всего текста подвергался своеобразному юмористическому «разглядыванию». Постепенное раскрытие все более и более смешных

сторон явления сводило его под конец к абсурду. Рассказы этого типа по своим жанровым особенностям предшествовали построенным на диалоге правдистским фельетонам Ильфа и Петрова. Однако партийности и художественной завершенности этим ранним вещам Петрова явно не хватало; они, по большей части, носили развлекательный характер.

Вот, к примеру, рассказ «Отработал», до некоторой степени характеризующий «раннего» Петрова. Предпосланный произведению эпиграф информирует читателя об учреждении премий для вежливых продавцов. Эта лаконичная справка развертывается и утрируется в ходе повествования. Автор заставляет столкнуться интересы торгового работника и покупателя. Первый, извиваясь в дипломатических поклонах, все норовит поразить своей благовоспитанностью клиента. Поговорив для начала о его жене, он переходит к детям: «Приказчик помотал головой и приветливо улыбнулся:

— Ну, а детишки как? Учатся?

— Нет, не учатся,— угрюмо сказал Рубакин.

— Ай-яй-яй! Нельзя так, дорогой товарищ, детишек учить надо...

— Его еще нельзя учить...— нетерпеливо сказал Рубакин,— ему четыре месяца.

— Да что вы говорите? — всплеснул руками приказчик.— Такой маленький? И давно он у вас родился?

— Четыре месяца тому назад родился,— сказал Рубакин тоскливо,— дайте мне саха...

Приказчик радостно захохотал.



Ранние книги Е. Петрова

— Люблю детишек. Страсть люблю!.. Вы только подумайте... четыре месяца живет на свете, а уж поди все понимает, каналья... Небось кричит по ночам?

— Нет. Он у меня молчаливый... Дайте мне...

— Молчаливый? Это хорошо... Молчаливый, значит не кричит... А вот есть ребята, которые кричат... Это нехорошо... Значит, будет умный... Вы его по какой линии думаете определить? По партийной или по советской?..»

Под конец продавец заявляет, возвращая нас к исходному сообщению: «...Пока эту самую премию за вежливость отработаешь — седьмой пот спустишь!.. Каторжная служба...»

Говорить о том, что в рассказе нет персонажей, а есть лишь персонал, обслуживающий идею, излишне. Это и так бросается в глаза. Но, с другой стороны, очевидны и достоинства юморески, прежде всего живость и непринужденность диалога.

Трудно вообще найти у Петрова рассказ, где прямая речь не являлась бы главным средством претворения в жизнь писательского замысла. Раскрываются в диалогах, а чаще в монологах, произносимых при молчаливом участии слушателя, почти все герои Петрова, особенно те, для которых устная словесность стала второй профессией.

Нелепыми сочетаниями иностранных слов осыпает своих слушателей-крестьян штатный агитатор Звездакин («Конец Звездакина»). Трагические истории из жизни незастрахованных граждан одну за другой изрекает страхо-

вой агент («Молодой человек» [1]). Жонглирует шедеврами банальности герой рассказа «Весельчак» и каламбурами, лишенными смысла, юморист Физикевич («Юморист Физикевич»). Иногда облик героя вырастает из чужих реплик, как, например, в «Непременном спортсмене», «Великом порыве», да и во многих других рассказах.

Диалог в ранних петровских вещах — строго продуманная система реплик, регулирующая композицию произведения. Нередко он строится на повторах. За их счет и достигается комический эффект. Знакомая читателю фраза, тирада, интонация, прозвучав вновь в изменившейся ситуации, становится источником смеха. Буквальное дублирование высказываний — отнюдь не единственный, хотя и распространенный вариант этого приема.

Многие диалоги в «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке» почерком выполнения своего напоминают раннего Петрова. Это можно сказать и о перепалке отца Федора с Воробьяниновым во время драки, и о беседе Никиты Пряхина с Васисуалием перед экзекуцией, и о разговорах «пикейных жилетов».

Нередко писатель, оставаясь верным своей тяге к живому разговорному слову, не изменяя принципу саморазоблачения отрицательных персонажей, создает впечатляющий, хотя и не всегда глубокий и многоплановый образ. Речь идет о тех рассказах 1927—1928 годов,

---

[1] «Красный перец», 1924, № 31. Остальные упоминаемые здесь рассказы снабжены сносками в предыдущей главе.

которые никак нельзя назвать иллюстративными. Пользуясь в основном речевой характеристикой, Петров обнажает внутреннее ничтожество «весельчака» Никанора, наглеца и пролазы из рассказа «Нахал» [1], болтуна, прикрывающего высокопарными декларациями свое нутро бездельника («Энтузиаст»).

В этих произведениях Петрова, как и прежде, отсутствует индивидуализация. Усмотрев в натуре героя какую-либо преобладающую черту, этой черте, а не человеку он посвящает весь рассказ.

Кое-где в «Двенадцати стульях» (реже в «Золотом теленке») заметны признаки такого подхода к образу. Однако в романе поступки и речи всех без исключения действующих лиц гораздо строже как сатирически, так и психологически мотивированы. Благодаря этому впечатление однобокости персонажа исчезает. Односторонность справедливо воспринимается как следствие того, что герой «схвачен» в определенном, важном для повествования повороте.

Ильф и Петров творчески освоили, а частью переосмыслили в своем первом романе некоторые приемы лепки образа, свойственные младшему из соавторов. Судьба петровского «Всеобъемлющего зайчика» наглядно показывает, по какой линии шли писатели, используя ресурсы «первоначального накопления».

Декорации и действующие лица рассказа те же, что и в главе романа, носящей название

---

[1] «Смехач», 1927, № 9.

«Автор «Гаврилиады». Фабула в общих чертах также не отличается от истории Никифора Ляписа. Поэт, объявляющий в завязке: «Ах, дети — это моя слабость!»— носит по редакциям коротенькое стихотворение:

Ходит зайчик по лесу
К северному полюсу...

На протяжении рассказа мы несколько раз сталкиваемся с самим стихотворением, с похожими друг на друга эпизодами, с отдельными повторяющимися выражениями. Романы «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» также знают подобные приемы.

Как же преломился замысел «Всеобъемлющего зайчика» в романе? И чем были обусловлены коррективы, внесенные в образ халтурщика? Фигура поэта из рассказа была плоскостной, одноплановой и поэтому — несколько условной. Об умственных и творческих данных героя можно было только догадываться. Победоносное шествие его по редакциям воспринималось, помимо желания автора, как намек на неодолимость халтуры.

Никифор Ляпис — это личность, наделенная именем, а заодно и псевдонимом, запоминающейся внешностью и не менее запоминающимся характером. Два-три мазка — и ожили, перестали быть отвлеченными понятиями редакции, а редакторов окружили вещи и люди. Пространство обрело третье измерение, выпуклыми, объемными фигурами стали силуэты рассказа. На переднем плане теперь — мотив сатирического разоблачения халтурщика. Этой

цели послужила специально введенная сцена в редакции «Станка».

И еще одна важная деталь. Вирши про зайчика, кочуя по издательствам, сохраняли свой облик. А в романе, варьируя содержание никифоровых опусов, писатели смогли оттенить конъюнктурные замашки героя, столь распространенное среди халтурщиков свойство.

Изменения, происшедшие с «Зайчиком», нисколько не умаляют его заслуг перед романом. Бесспорно, рассказ был зародышем соответствующего эпизода в книге, предопределил основной принцип его построения, наметил его контуры.

История людоедки Эллочки также связана с ранним творчеством Петрова. Образ недалекой болтушки с «малообещающим лобиком», которая мечтает о карьере кинозвезды, выведен писателем в «Даровитой девушке»[1]. Весь рассказ построен на диалоге (с повторяющимися фразами!), и героиню, Кусичку Крант, с головой выдают ее реплики:

«— Ну, как ваши дела,— спрашивал Хведоров вежливо,— снимаетесь все?

— Еще как.

— Небось от этих «Сатурнов» глаза болят?

— Каких там «Сатурнов»?! Вы с ума сошли! От «юпитеров»... Нет, не болят. Привыкла.

— Ну, как там на фабрике? Хорошо?

— Ого!

— Кадры большие?

— Ничего себе. Спасибо.

---

[1] «Смехач», 1927, № 35.

— Диафрагма не побаливает?

— Вы с ума сошли! Вы знаете, что такое диафрагма?

— Не знаю.

— То-то. Раз не знаете, не говорите.

— Я ничего такого не говорил... Ведь я, собственно говоря, не питаю против диафрагмы никакой вражды.

— То-то.

— А режиссер хороший?

— Ничего себе. Крепкий режиссер...» и т. д.

Лексикон Кусички Крант («вы с ума сошли», «ого», «ничего себе», «то-то») имеет много общего со знаменитыми семнадцатью словечками Эллочки, занесенными Ильфом в записную книжку еще в 1926 году. По умственному развитию и манере выражать свои мысли «даровитая девушка» опять же мало чем отличается от «людоедки». Все эти обстоятельства заставляют думать, что пути к образу Эллочки писатели нащупывали порознь еще до «объединения», причем Петров, лучше владевший диалогом, больше преуспел в разработке темы.

В «Золотом теленке», помимо общих следов петровского участия в создании романа, также обнаруживаются прямые заимствования художественных деталей из личного фонда Петрова, органически, по духу и выполнению своему близких сатирической эпопее. Прямым предшественником Васисуалия Лоханкина является, например, герой рассказа «Идейный Никудыкин»[1].

[1] «Красный перец», 1924, № 21.

Напомним содержание этого произведения. Умствующий интеллигент Никудыкин провозглашает лозунг: долой стыд. Его ловят на слове. Далее события развиваются следующим образом:

«— Кто? Я не сниму штанов? — спросил Никудыкин упавшим голосом.

— Именно ты. Не снимешь штанов.

— И не выйду голым?

— И не выйдешь голым.

Никудыкин побледнел, но отступление было отрезано.

— И пойду,— пробормотал он уныло,— и пойду». В репликах Никудыкина уже слышится голос «сермяжного» Васисуалия на пороге голодовки. Сходство это становится еще более ощутимым, когда автор знакомит нас с мыслями героя:

«— Ничего,— думал отважный Никудыкин, лязгая зубами.— Н... н... иче... го... погодите, голубчики, вот влезу в трамвай и сделаю демонстрацию». Портрет героя дорисовывают его «лоханкинские» речи на передней площадке трамвая:

«— Долой... это самое...— пролепетал он,— штаны и юбки!

— Гражданин, не задерживайте вагон! Сойдите!..

«Слепые люди,— подумал Никудыкин, отступая,— они даже не замечают, что я голый».

— Я голый и этим горжусь,— сказал он, криво улыбаясь».

Петрову порой, по его собственному признанию, недоставало чувства меры, решимо-

сти устранить лишнее, ненужное. Показательно, что его заготовки насыщались наблюдениями и деталями, делались более компактными, прежде чем попадали в совместный труд обоих писателей.

Взять, к примеру, рассказ «Долина»[1]. Литератор Полуотбояринов везет своего друга Колю в некогда экзотические края. Намерения туристов довольно прозрачны. Полуотбояринов поминутно сулит своему спутнику «долину, но какую долину!», «вино, но какое!», «три дня, но какие!», «девочек, но каких!». Эту программу любителям увеселений осуществить не удается, ибо в городе, куда они стремились, начисто изжиты язвы прошлого.

На сей раз в «Золотом теленке» был использован самый текст рассказа (глава «Багдад»). Некоторые куски петровского произведения вошли в роман с незначительными изменениями. Но цензуру удвоенной взыскательности выдержала далеко не вся вещь. Процитированные восклицания Полуотбояринова заменены репликой Остапа: «Какой погребок!» Зато появились характерные для Ильфа и Петрова метафорические эпитеты, легкая ироническая усмешка, строго продуманная ритмика фраз и периодов.

Кое-где диалог «ужимался», заменялся авторской речью, что делало развитие эпизода более энергичным, стремительным. Сопоставим в подтверждение отрывок из романа с соответствующей ему частью «Долины».

В рассказе:

---

[1] «Чудак», 1929, № 1.

«За завтраком в глазах Полуотбояринова засветился огонек надежды.

— Отлично, отлично,— льстиво пробормотал он, с неприязнью толкая вилкой в свиную отбивную,— очень интересно. Гм... так вы говорите, что овцеводство развивается?.. Так, так. А... виноделие процветает?

— Виноделие достигло довоенного уровня,— сказал человек в кепке,— но это пустяк. Мы не собираемся строить будущее нашей страны на виноделии. Но вот недавно мы открыли минеральный источник. Это да! Почище нарзана будет! Разлив новой воды идет вперед гигантскими шагами.

— Ой-ой-ой,— прошептал Полуотбояринов, закрывая глаза,— слышишь, Коля, гигантскими?

— Слышу,— сказал кроткий Коля, глотая слюну.

Путникам подали бутылку новой воды. Они грустно чокнулись.

— За процветание будущего памятника! — заметил Полуотбояринов.

— Спасибо,— растроганно ответил человек в кепке,— спасибо.

И неумело полез чокаться».

Этот же эпизод в романе:

«Остап осведомился насчет вина, но получил восторженный ответ, что недавно недалеко от города открыт источник минеральной воды, превосходящей своими вкусовыми качествами прославленный нарзан. В доказательство была потребована бутылка новой воды и распита при гробовом молчании».

Сцена стала короче, но сохранила и свою

идею, и юмористические достоинства. Веселый, но затяжной диалог, почти лишенный смысловой нагрузки, уступил место выразительному изложению.

Вспоминаются строки неопубликованных записей Петрова, где он сравнивает свой и ильфовский подход к слову:

«— Женя, вы слишком уважаете то, что вы написали. Вычеркните. Не бойтесь. Уверяю вас, от этого ничего страшного не произойдет. Вычеркните.

Это была моя слабость. Я действительно уважал написанное. Трясся над ним, как скупец над золотом, перечитывал по двадцать раз. И вычеркивал с большим трудом».

Слова писателя убедительно подтверждаются историей «Долины». На миг мы словно оказываемся в творческой мастерской Ильфа и Петрова, наблюдаем, как «полуфабрикат» превращается в отделанную часть текста.

Конечно, зачастую петровские заготовки давали толчок творческому воображению обоих соавторов, и тогда рассказ ждало не сокращение, а напротив, художественное расширение. В частности, кавказские главы «Двенадцати стульев» представляют собой дальнейшее развитие петровского очерка «Несантиментальное путешествие». Трагедия отца Федора происходит как раз в тех местах, о которых Петров писал в свое время [1].

«Под нами — ледники (небольшие полоски снега), параллельно нам за утесы цепляются

---

[1] В книге Е. Петрова «Невероятно, но...», «Б-ка «Смехача», М. 1928.

облака («Ночевала тучка золотая на груди утеса великана»). Нас беспощадно клюют орлы. Над нами Казбек, а еще выше, черт знает на какой высоте, яркими красками написано: «Коля Петунин, 1909 год», «Маруся Глухонемых, 1893 г.», «Верочка и Мика, 1914 год»...»

Перед глазами сатириков, несомненно, стояла эта картина, когда они создавали главу «Под облаками». Попали в роман упоминаемые Петровым Терек, замок царицы Тамары, наконец, письмена на скалах.

Но, разумеется, не одни только диалоги, повторы и «полуфабрикаты» принес с собой в содружество Петров. Талант и мастерство его, сказывавшиеся еще в предыдущие годы, теперь окрепли, выкристаллизовались. Во всю ширь развернулась сюжетная изобретательность писателя. Острыми комическими ситуациями изобилуют, с одной стороны, такие ранние вещи Петрова, как «Молодой человек», «Случай с обезьяной», «Семейное счастье» [1], впоследствии, видимо, подсказавшие В. Катаеву замысел «Квадратуры круга», и «Двенадцать стульев» — с другой.

Любопытно отметить, что у Петрова после его сближения с Ильфом попадаются рассказы, перепевающие мотивы романа. Печальное приключение инженера Щукина повторяется, к примеру, в «Беспокойной ночи» [2] с неким Обуяловым. Этот человек, зайдя перед самой

---

[1] Е. Петров, Случай с обезьяной, ЗИФ, М.—Л. 1927.

[2] «Смехач», 1928, № 48.

вечеринкой в автоматную будку при магазине, мило беседует по телефону с хозяйкой дома, куда он едет. Вскоре выясняется, что, пока шел разговор, магазин заперли снаружи. Не правда ли, это — история Щукина, вывернутая наизнанку: инженер не может проникнуть в комнату, Обуялов — выйти из нее. Петров, вероятно, сознавал тождественность этих двух эпизодов и, надо думать, только потому написал рассказ, что ему принадлежало авторское право на фабулу «щукинской» главы.

В области сюжета Петров был склонен оперировать затемнениями и паузами. Читателю показывается какая-нибудь сценка. Потом падает занавес. Следующий моментальный снимок фиксирует героя в том виде, какой он приобрел за истекшие несколько недель, месяцев или лет. Иногда автор отмечает радикальные изменения в характере и поступках персонажа, иногда, напротив, подчеркивает застойность этого характера. Едва ли не в большинстве рассказов Петрова происходят подобные резкие переключения образа из одного отрезка времени в другой. Повторные (но отнюдь не неизбежные) свидания Грицацуевой или Талмудовского, Кислярского или Персицкого с Остапом происходят, как прием, вероятно, отсюда.

Романам передалась и такая особенность самостоятельных опытов Петрова, как их безукоризненно четкое построение, динамика, пластичность, стремительное изящество повествования.

Искусство Петрова-пародиста, отчетливо отразившееся в его новеллах «Любовь и тра-

диция»[1] и «Грехи прошлого»[2], помогло писателям в создании образа отца Федора.

В сфере языка оно дало им возможность выразить свой протест против канцелярщины, штампа, против бюрократического и всякого иного насилия над русской речью. О том, что эта тенденция романов восходит не только к записям Ильфа, убедительно говорят петровские «Великий порыв», «Проклятая проблема».

«Передразнивая» вылинявшие, истершиеся от частого употребления фразы, Петров нередко делает их составной частью авторского повествования. Возникающее несоответствие между двумя стилевыми струями, как это происходит и в романах, придает тексту многих его произведений особую ироническую окраску. В «Проклятой проблеме» юмористический эффект, если не создается, то обостряется нарочито серьезным информационным тоном авторских примечаний: «Всю ночь провел Журочка в деятельной борьбе с обольстительным образом Пернатовой, а наутро выяснилось, что борьба окончена полным поражением и что он, Журочка, лежит на обеих лопатках».

Слово «борьба» сначала употреблено в переносном своем значении. Но к концу фразы «борьба» неожиданно истолковывается в спортивном смысле. Штамп опрокинут и высмеян. Заодно дружески задет и герой рассказа.

Сопоставляя написанные порознь произведения Ильфа и Петрова, можно заключить, точнее — ощутить, что Петров писал их «на-

---

[1] «Смехач», 1927, № 12.
[2] Там же, № 37.

сквозь», то есть в отличие от Ильфа шел от завязки к развязке, почти не используя предварительных заготовок. Поэтому, очевидно, его рассказы в деталях отработаны не так добротно и тщательно, как ильфовские.

Тем не менее характерная для текста Ильфа и Петрова насыщенность мгновенными, неожиданными, порой гротескными сравнениями, резкими гиперболами, решительными и крутыми метафорами являлась неотъемлемым свойством не только ильфовского, но и петровского сатирического темперамента. Выпишем несколько примеров из его «Драмы» [1]. «Стрелки часов медленно перевалили за половину девятого и, нерешительно покосившись на красивую жирную девятку, двинулись дальше», «сказала голова, делая умоляющие глаза», «левая сторона (занавеса.— *А.В.*), сделав пару неловких прыжков на месте, забилась как недорезанная курица и замерла», «правая Сонина рука судорожно сжимала платок, а левая нога выбивала крупную дробь» (жесты Лоханкина после пожара оформлены с применением аналогичных штрихов). Не все эти тропы удачны, попадаются среди них и случайные, неточные, неглубокие, но не вызывает сомнения их родство со стилем романов.

Ни в коем случае, конечно, нельзя объяснить те изменения, которые претерпели ранние вещи Петрова при включении в романы, исключительно влиянием соавтора, вмешательством Ильфа — стилиста, юмориста, наблюдателя. Важным фактором, без сомнения, являлся и

---

[1] «Красный перец», 1924, № 28.

постоянный творческий рост самого Петрова. Присутствие соавтора явно способствовало раскрытию в каждом из писателей новых талантов, затрагивая прежде молчавшие струны. Процесс творчества постоянно обогащал арсенал обоих литераторов. Вот почему было бы неправильно ставить знак равенства между несколькими отличительными чертами творчества Петрова и его вкладом в общее дело содружества.

Не раз отмечалось, что Ильф и Петров дополняли друг друга. Это столь простое и очевидное, на первый взгляд, положение имеет очень глубокий смысл. Вдумываясь в суть писательской манеры Петрова без Ильфа и Ильфа без Петрова, можно заметить, что у Петрова замысел во многих случаях, видимо, предшествовал отбору фактов. Поэтому в безукоризненных по построению рассказах Петрова прием и предвзятая точка зрения порой довлеют над образом, подменяют жизненно достоверные штрихи суррогатами, полученными лабораторным способом.

Ильф, напротив, часто шел от слова, от подсмотренной в действительности детали, от заготовки — к замыслу. Но в дальнейшей работе над произведением писатель проходил тот же тернистый путь, что и Петров, только в обратном направлении. Нередко фельетоны Ильфа, насыщенные остротами и меткими зарисовками, были композиционно расплывчаты, нецеленаправленны. Так давало себя знать непомерное увлечение Ильфа словом, наблюдением.

Именно с отношения к слову, пожалуй, и нужно начинать характеристику Ильфа-пи-

сателя. Вдумчиво, с чуткой настороженностью подходил он к языку и едва ли не из-за своей взыскательности так мало писал до сближения с Петровым. Впоследствии, собираясь создать литературный портрет своего друга, Петров набросал на полях подготовительных записей: «Ильф любил отдельные словечки. Увлекался ими. У него было огромное уважение к слову». Там же, среди других черт Ильфа, на которых Петров счел нужным остановиться, упоминается и его «безошибочное чувство меры».

Замечательный стилист, Ильф в своих записных книжках экспериментировал со словом, производил отбор точных, ярких, образных выражений, коллекционировал интонации, ритмы разговорных фраз, с наслаждением приглядываясь к тому, как в глубинах словосочетаний загораются искорки юмора. «Смешную фразу надо лелеять и холить, ласково поглаживая по подлежащим»,— так, не скрывая легкой усмешки, излагает Ильф свое кредо стилиста в одной из записей.

Ильф, однако, ни в малейшей степени не был литературным гурманом. За словом он всегда различал жизненное явление. Об этом тоже свидетельствуют записные книжки, вобравшие в себя огромный запас мыслей, метких наблюдений, характеристик, фактов, сюжетных замыслов.

То обстоятельство, что записные книжки представляют собой самостоятельную художественную ценность, отмечалось неоднократно.

Многие записи применялись вместе с тем как вспомогательный материал для работы над другими произведениями. В записных книжках

мы находим, помимо словаря Эллочки Щукиной, вошедшего в «Двенадцать стульев», краткие заметки, получившие свое развитие в эпизодах «Золотого теленка». Без труда можно узнать в «человеке, живущем ребусами»,— будущего Синицкого, в человеке, который «объявил голодовку, потому что жена ушла»,— Васисуалия Лоханкина. Запись: «Автомобиль имел имя. Его часто красили»,— это краткая предыстория «Антилопы», а другая, неопубликованная заметка: «Шофер Сагассер. Чуть суд — призывали Сагассера,— он возил всех развращенных, других шоферов не было»[1] — страница из биографии владельца машины Адама Козлевича. Есть в записных книжках «сумасшедший дом, где все здоровы», «контора рогов и копыт», «бывший князь, а ныне трудящийся Востока», «20 сыновей лейтенанта Шмидта», из которых «двое встречаются», и даже «табуреточный самогон».

Проследить, какой путь прошел зародыш образа, прежде чем стал образом,— очень сложная задача. По этому вопросу возможны самые противоречивые суждения, ибо неизвестно, насколько глубоко была продумана каждая из записей, начинала ли она собою поиски образа, ситуации, или завершала. Но так или иначе заметки писателя позволяют хотя бы вчерне судить о направлении его мысли.

Из записных книжек перешли в роман тексты некоторых объявлений и табличек, такие выражения, как «Пешеходов надо любить»,

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 131.

«С таким счастьем — и на свободе!» и т. п. Однако важнее другое. В стиле записей Ильфа заметны специфические особенности, присущие совместным произведениям Ильфа и Петрова и несвойственные Петрову. Часто, например, встречаются у Ильфа своеобразные чрезвычайно емкие и точные метафорические эпитеты: «на чистой сливочной лирике», «штормовая ангина», «бисквитное сидение рояльной табуретки». В романах также широко применяются определения, не только характеризующие предмет, но и сравнивающие его с другими предметами: «голубой аквариумный свет уличного фонаря», «алюминиевые волосы», «волнистые зеленоватые стекла», «пушечные звуки голоса», «собаки с сабельными хвостами». Примеры использования подобных эпитетов («новороссийский ветер», «севастопольские чайки») в «Одноэтажной Америке» приводит Р. Будагов в своей статье о стиле Ильфа и Петрова.

Гораздо чаще, чем Петров, применяет писатель и глаголы-метафоры, делающие юмористическое повествование очень динамичным и красочным. Прочитав фразу: «Опасно *ласкать* рукой радиаторы парового отопления, они всегда покрыты пылью», мы сразу получаем зримое, яркое представление о действии, потому что глагол «ласкать» не только называет его, но и описывает, характеризует. Вот несколько образчиков сказуемых такого порядка из «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка»: « у трамвайной остановки *горячился* громкоговоритель», «Ипполит Матвеевич... *жевал* три врученных ему фразы», «В воздухе долго *плавали* вежливо приподнятые шляпы». В глаголе

словно спрятано еще и указание на то, как происходило действие. Для романов подобные сказуемые весьма характерны.

Взаимосвязь между записными книжками и стилем сатирических романов не исчерпывается приведенными примерами. В блокнотах Ильфа, как и в некоторых рассказах Петрова, собиралась по капелькам та ироническая интонация, которая впоследствии гулко прозвучала в речах Остапа Бендера («Мне не нужна вечная игла для примуса. Я не собираюсь жить вечно», «С таким счастьем — и на свободе!», «Вы думаете, что детей звали Каин и Авель? Нет, история не повторяется», «Я пришел к вам как мужчина к мужчине» и другие записи).

Некоторые фельетоны Ильфа представляли собой своеобразные вариации на избранную писателем тему. Таковы «Калоши в лучах критики» или «Пешеход», послуживший материалом для юмористического отступления в «Золотом теленке». В этих произведениях Ильфа находило себе применение множество мимолетных зарисовок писателя. Зачастую они не имели прямого отношения к теме и вовлекались в ее орбиту игрой ассоциаций, силой фантазии автора. Так, совершенно случайно, просто на правах смешной детали, оказалась в «Пешеходе» пишущая машинка без буквы «е», та самая, что впоследствии в «Золотом теленке» отличалась турецким акцентом.

Особенностью многих фельетонов Ильфа являлось почти полное отсутствие диалогов. По существу это были произведения особого жанра, который можно назвать юмористи-

ческим размышлением. Этот условный термин целиком подходит и к отступлениям в романах.

Еще одна пронизывающая все произведения Ильфа особенность его писательской манеры наложила свой ясно различимый отпечаток на романы и фельетоны обоих писателей. Мы имеем в виду чрезвычайно развитую у Ильфа способность раскрывать изображаемые предметы с помощью широко разветвленной сети сопоставлений. Сравнивая вещи, которые внешне иногда никак не связаны друг с другом, Ильф проникает в самую суть явления, характеризует его необыкновенно ярко и точно. Неожиданность и сочное разнообразие ильфовских ассоциаций придают его фельетонам тот особый колорит, по которому даже человек, читавший только совместные произведения Ильфа и Петрова, узнает в писавшем одного из авторов «Золотого теленка».

Вот такая «ассоциативная» характеристика из фельетона Ильфа «Разбитая скрижаль».

«...Он был вежлив и благовоспитан, но таких людей ненавидят. Разве можно любить сочинителя арифметического задачника, автора коротких и запутанных произведений?..

...Такие упражнения очень полезны, но людей, которые их сочиняют, любить нельзя, сердце не повернется.

Сколько гимназистов мечтало о расправе с Малининым и Бурениным, составителями распространенного когда-то задачника!

В какие фантастические мечты были погружены головы, накрытые гимназической фуражкой с алюминиевым гербом?

«Пройдут года, и я вырасту,— думал уче-

ник,— и когда я вырасту, я пройду по главной улице города и увижу моих недругов. Малинин и Буренин, обедневшие и хромые, стоят у пекарни Криади и просят подаяния. Взявшись за руки, они поют жалобными голосами. Тогда я подойду поближе к ним и скажу: «Только что я приобрел 17 аршин красного сукна и смешал их с 48 аршинами черного сукна. Как вам это понравится?» И они заплачут и, унижаясь, попросят у меня на кусок хлеба. Но я не дам им ни копейки».

Такие же чувства внушал мне сосед по квартире...»

Иногда свое ироническое отношение к факту, описываемому в фельетоне, писатель обнаруживает, повторяя слова героя в авторской речи. Зачином лирической зарисовки «Банкир-бузотер» является именно такая перекличка реплики с ремаркой: «Товарищи! Занимайте места согласно купленного билета!..

Товарищи занимают места согласно купленного билета» [1].

Впрочем, Ильф-фельетонист (а впоследствии Ильф и Петров) практикует повторы и без «передразнивания» персонажей. Такие повторы (в частности, синтаксические) способствуют порой тому переосмыслению понятий, которое вызывает комедийную реакцию.

Ни в коем случае нельзя понимать частое употребление в ильфовских вещах одного и того же слова как признак бедности писательского лексикона. Напротив, Ильфа отличало превосходное знание тонкостей языка и спо-

---

[1] «Смехач», 1927, № 30.

собность, пользуясь синонимами и перифразами, придавать повествованию нужные оттенки и нюансы. «Пешеход» из одноименного фельетона «идет пешком, любопытно глядя по сторонам и *наивно перебирая ножками*». Возвращается пешеход, потерпев неудачу. Об этом свидетельствует его вид. «Он бледен, потому что повстречался на дороге с *лохматым гражданином, который в молчании отнял у него дорожный мешок,* сандалии и рубашку «фантази». Слово «вор» вовсе не произнесено Ильфом, как слишком мрачное по своей эмоциональной окрашенности, неорганичное для юмористического контекста. Или другой пример. В своих очерках о Средней Азии Ильф называет коршунов — «добровольным придатком к старогородскому ассенизационному обозу». Это не просто перифраз, распространенный синоним, а целая характеристика, которая, однако, употребляется только для того, чтобы назвать предмет.

Мастер отбора фактов и деталей, Ильф эффективно пользовался перечислением как средством характеристики. Рассказ об экипировке «пешехода», например, делает ненужной дальнейшую обрисовку его внутреннего и внешнего облика. Стоит вспомнить описание чемоданчика Корейко — и станет ясно, что мы и в первом и во втором случаях имеем дело с одним и тем же приемом.

Многие фельетоны Ильфа открывает увертюра, построенная на использовании специфического «ильфовского» приема, широко бытующего в совместных произведениях Ильфа и Петрова. Юмор нагнетается рывками. Первое

предложение периода звучит совсем спокойно, во втором или третьем едва слышна нотка юмора. Завершается смысловой кусочек самой смешной фразой, которая как бы переосмысливает все предыдущее. Это нарастание комизма у Ильфа чем-то напоминает движение по винтовой лестнице. Оно (то есть нарастание) циклично, равномерно, выдержано в определенном ритме. Примеры в подтверждение этой мысли можно найти в любом фельетоне Ильфа, например, в упоминаемых дальше «Молодых дамах», где в ряде периодов ясно различима «восходящая линия» смеха, или в юмореске «Калоши в лучах критики», которую имеет смысл для ясности процитировать:

«Напрасно клекочет хор, и волнуется оркестр,— безучастно рассказывает Ильф о калошевладельце, попавшем в театр.— Все зрители сбились к дверям и даже не оборачиваются, чтобы узнать, чем, собственно говоря, окончились страдания Аиды, дочери эфиопского царя. Им некогда. Они находятся в унизительной зависимости от своих калош».

Комментарий к этим строкам, если его посвятить вопросу градации юмора, совпадет с возможными примечаниями, скажем, к фразе из «Двенадцати стульев»: «Весенние вечера были упоительны, грязь под луной сверкала как антрацит, и вся молодежь города до такой степени была влюблена в секретаршу месткома коммунальников, что это мешало ей собирать членские взносы».

И в фельетонном кусочке, и в выдержке из романа отмечается обратно пропорциональная зависимость между объемом понятия, венчаю-

щего смысловой отрезок, и комичностью этого понятия. Чем более сужен смысл заключительных слов, тем они смешнее. А это, собственно, и требовалось доказать.

Некоторые фельетоны Ильфа вошли в текст романов. Но при этом они, конечно, изменили свой первоначальный вид, обогатившись диалогом, очистившись от ненужных сравнений и рассуждений. Насколько живее, например, выглядит в «Золотом теленке» приводимый ниже отрывок из записей «Путешествие в Одессу»[1], где в числе достопримечательностей города упоминаются пожилые фланеры с Дерибасовской улицы. Это «...люди почтенной наружности в твердых соломенных шляпах, чудом сохранившихся люстриновых пиджаках и когда-то белых пикейных жилетах.

Это — бывшие деятели, обломки известных в свое время финансовых фамилий.

Теперь белый цвет акаций осыпается на зазубренные временем поля их соломенных шляп, на обветшавший люстрин пиджаков, на жилеты, сильно потемневшие за последнее десятилетие.

Это погибшие корабли некогда гордой коммерции. Время свое они всецело посвящают высокой политике, внешней и внутренней. Им известны такие детали советско-германских отношений, какие не снились даже Литвинову...»

В романе образы «пикейных жилетов» с помощью нескольких конкретных деталей сделаны более яркими. Обогатила эпизод и влившаяся в него свежая разговорная струя,

---

[1] «Чудак», 1929, № 13.

повторяющиеся как рефрен слова: «Бриан — это голова» и «Чемберлен — все-таки тоже голова».

Целесообразно для уяснения творческих установок Ильфа коснуться еще одного фельетона, даже привести значительную его часть. Ибо пересказать содержание «Молодых дам»[1] невозможно. Это злой, замешанный на едкой насмешке анализ образа «советской гурии», мещанки нового образца.

«Советская гурия, надо по правде сказать, существо далеко не умное.

Главные ее признаки легче всего обнаружить на семейной вечеринке со шпротами и вином, которое для важности перелито в стеклянный бочонок.

В продолжение всего пира, молодая хозяйка ударными недомолвками старается дать понять гостям, что таких шпрот и такого вина никак не найти на вечеринках, кои устраиваются враждебными ей гуриями.

К концу вечера хозяйка уходит в угол комнаты, за колеблющиеся ширмы, и возвращается оттуда в новом костюме. На ней голубая куртка с белыми отворотами. Такие же отвороты украшают ее брюки. Сшито все из ткани, употребляющейся на теплую подкладку к папахам».

«Она носит имя, высоко приподнятое над нашим пошлым миром».

«Как правило, гурия фантазии не имеет, привирает убого и смешно, а мозговой работы не ведет совсем».

---

[1] «Чудак», 1929, № 21.

«От всех... событий, происшедших в мире, гурия отделывается невнятными междометиями и короткими возгласами».

«Русских книг она не читает потому, что считает французский язык несравненно выше русского, а французских книг она не читает, так как не знает языка, на котором они написаны».

Несмотря на то, что последние два абзаца полностью заменили собой строго лимитированное число Эллочкиных выражений, мы опознаем в гурии воплощение «людоедки» чисто ильфовскими средствами, публицистическую его расшифровку. Избранная писателем форма «физиологического очерка» позволила ему создать обобщенный сатирический портрет мещанки. Ильф дает уничтожающую характеристику целого вида, а не отдельной особи.

Это исключительно развитое у Ильфа социальное чутье, острая наблюдательность психолога-сатирика, безошибочно умеющего подмечать внешние проявления внутреннего убожества и разоблачать это противоречие в смешной и наглядной форме,— таков главный «пай» писателя в «обобществленном литературном хозяйстве» двух мастеров сатиры — Ильфа и Петрова.

* * *

Было бы неправильно полагать, что внутри содружества существовало некое постоянное разделение труда, что каждый из писателей выполнял какие-то свои, особые функции; скажем, Петров придумывал диалог, сюжет, а Ильф отбирал метафоры, эпитеты и сравнения, занимался вопросами стиля; или Ильф оли-

цетворял собой взыскательность, а Петров — творческое начало. Писатели — это видно не только из воспоминаний Петрова, Ардова и других, но прежде всего из анализа самих произведений Ильфа и Петрова — работали вместе. Не случайно история их лучших созданий — людоедки Эллочки, Васисуалия Лоханкина, Никифора Ляписа, «пикейных жилетов», уходит своими корнями в творчество как одного, так и другого писателя.

Возможно, инициатива в работе над романом или фельетоном переходила, так сказать, из рук в руки, в зависимости от того, насколько близка была по духу одному из писателей та часть произведения, которую Ильф и Петров писали в данный момент. Но это ни в коей мере не «выключало» из творческого процесса другого соавтора.

И если в «Двенадцати стульях» еще можно найти волнами набегающие «ильфовские» и «петровские» влияния, то в «Золотом теленке» диалог и острота, эпитет и ритмика, гротеск и ирония, юмор и сатира приведены в строгое соответствие. Эта уравновешенность художественных средств и есть высшая форма творческого единения двух писателей.

Синтез творческих индивидуальностей Ильфа и Петрова, протекавший долго и носивший сложный, порой, вероятно, противоречивый характер, привел в конечном счете к возникновению качественно нового стиля, нового способа художественной обработки материала, того, который присущ только Ильфу и Петрову вместе. Младший из соавторов так писал об этом процессе в своих воспоминаниях:

«Уже очень давно, примерно к концу работы над «Двенадцатью стульями», мы стали замечать, что иногда произносим какое-нибудь слово или фразу одновременно. Обычно мы отказывались от такого слова и принимались искать другое.

«Если слово пришло в голову одновременно двум,— говорил Ильф,— значит оно может прийти в голову трем и четырем, значит оно слишком близко лежало. Не ленитесь, Женя, давайте поищем другое. Это трудно. Но кто сказал, что сочинять художественные произведения легкое дело».

...Со временем мы все чаще стали ловить себя на том, что произносим одно и то же слово одновременно. И часто это было действительно хорошее, нужное слово, которое лежало не близко, а далеко... Так выработался у нас единый литературный стиль и единый литературный вкус».

Этот сплав двух писательских дарований оказался возможным потому, что сатириков сближали не только личная дружба и присущее каждому из них чувство юмора, но и полное единство взглядов на действительность, общность идейных установок, ненависть ко всему, что мешает советским людям идти в коммунизм.

Глава III

«ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ». НАБРОСКИ И ЭТЮДЫ КО ВТОРОМУ РОМАНУ. «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК»

Первое свое совместное произведение — роман «Двенадцать стульев» Ильф и Петров написали в крайне сжатые сроки, за последние месяцы 1927 года. Видимо, сатирики были внутренне готовы к резкому переходу от малых жанров к крупному полотну, содержащему глубокие и впечатляющие образы. Незначительного толчка со стороны оказалось достаточно, чтобы пришел в движение сложный механизм творчества.

Таким толчком послужил предложенный писателям Валентином Катаевым сюжет. Объединившись, Ильф и Петров недолго брали разгон. Они сразу «сошлись на том, что сюжет со стульями не должен быть основой романа, а только причиной, поводом к тому, чтобы показать жизнь»[1]. Следствием этого реше-

[1] Е. Петров, Из воспоминаний об Ильфе.

ния и явился составленный, по словам Петрова, в один вечер черновой план «Двенадцати стульев». Замысел романа, как снежный ком, мгновенно округлился за счет деталей. Образы начали жить и дышать.

Не прекращая своей журналистской деятельности, молодые литераторы посвящали книге лишь вечерние часы. Ясно, что без огромного душевного подъема был бы невозможен столь напряженный ритм работы. Ильф и Петров писали с вдохновением. Им помогал быстро установившийся в содружестве дух творческого соревнования и взаимной взыскательности, радостная атмосфера смелых юмористических открытий и находок, сознание того, что каждый из них обрел в соавторе свое второе «я».

В первом же номере журнала «30 дней» за 1928 год читатель познакомился с Остапом Бендером. Правда, в конце романа герой «Двенадцати стульев» пал от руки одичавшего предводителя дворянства. Но великому комбинатору не суждено было умереть. Ильф и Петров, по их собственному признанию, поняли, что слишком опрометчиво простились с персонажем, столь многообещающим по своим сюжетным и юмористическим возможностям. Многие вещи, написанные Ильфом и Петровым после «Двенадцати стульев», были этапами на пути к воскресению, точнее к воскрешению Остапа. Подытожил эту подготовительную работу новый сатирический роман.

«Золотой теленок» старше «Двенадцати стульев» во многих смыслах. Он создавался позже, когда Советская страна уже твердо

встала на ноги. Его создавали более опытные литераторы. На него пошло много больше времени. И, наконец, к нему было сделано изрядное число эскизов. Все эти факторы, естественно, обусловили зрелость книги.

Тем не менее не только герой или почерк выполнения, но и общий замысел «Золотого теленка» объединяет его с «Двенадцатью стульями» в широкое и цельное сатирическое полотно. Даже случайная и к тому же мнимая смерть Остапа — эпизод, не слишком закономерный и не очень удачный в «Двенадцати стульях»,— в масштабах всей эпопеи воспринимается как глубоко продуманный ход, позволяющий писателям оттенить трагизм и неизбежность моральной гибели героя в конце «Золотого теленка». «Золотой теленок» — это продолжение, но одновременно и диалектическое развитие «Двенадцати стульев».

1. От факта к образу

Объяснение ряда особенностей как одного, так и другого романа мы находим в ранних и подготовительных работах Ильфа и Петрова. Как бы, однако, ни зависели образы дилогии от предшествовавших ей литературных опытов, место их рождения — действительность, и многие свои черты они унаследовали либо прямо от конкретных фактов, либо от них же — но через посредство газетного или журнального сообщения.

Перед нами хроника конца двадцатых — начала тридцатых годов. На страницах, запол-

ненных убористым петитом,— скупой, лаконичный, но исключительно красноречивый рассказ о различных эпизодах советской истории, существенных и преходящих, радостных и горьких.

Выберем две произвольные даты, близкие к тем временам, что памятны читателю по «Двенадцати стульям» и «Золотому теленку». Пусть это будет первое апреля 1927 года, день, когда Ипполит Матвеевич Воробьянинов вполне уже созрел для того, чтобы стать героем романа, и первое апреля 1930 года, канун знаменательной встречи двух миллионеров на Восточной магистрали. Посмотрим, о чем рассказывают соответствующие номера «Правды».

Итак, 1 апреля 1927 года.

В Твери «спешно заканчивается подготовка к пуску бездействующей около 10 лет текстильной фабрики».

«Вчера ЗАГЭС впервые освещала все место постройки собственным током».

«31 марта закончилась передача Волховской гидростанции Электротоку».

«Завтра на Днепрострое начинаются работы по прокладке ж.-д. ветки на правом берегу Днепра».

На Всеказахском съезде Советов обсуждается как дело самого близкого будущего постройка железной дороги, призванной соединить Среднюю Азию с Сибирью.

В докладе на Всеукраинском съезде профсоюзов приводятся цифры, свидетельствующие о том, что довоенный уровень производства в республике успешно превзойден.

Сотни тысяч крестьянских хозяйств охвачены сельхозкооперацией.

Трудящиеся охотно покупают облигации займа.

Насущной необходимостью является тесная смычка города и деревни.

В состав исполкома входит все больше выдвиженцев.

...А вот информационные заметки совсем другого плана.

«Ввиду отказа четырех частных предпринимателей готового платья в Саратове повысить заработную плату рабочие и служащие объявили забастовку».

В судебной практике часто фигурируют дела о квартирных склоках.

Остро дает себя знать нехватка жилищ.

Беспризорные нуждаются в помощи.

Разрастается количество горе-трестов, в которых к жалкому подобию фабрики обязательно присовокупляется дутый «аппарат с правлением и управделом, завами и замами, помами и секретарями, бухгалтерами и счетоводами, машинистками и курьерами, с автомобилями, телефонами, пишущими машинками».

Происходит процесс В. С. Воротникова, организовавшего «лжекооперативный Москоопсельхоз». «Пользуясь вывеской кооператива... дельцы проникали в разные государственные предприятия и банковские учреждения и стали выкачивать товары и деньги. Обороты достигли огромных цифр: за февраль 1925 года свыше двух миллионов рублей». «Воротников сознательно направлял деятельность этой организации на подрыв работы государственных и

хозяйственных органов, срывал политику регулирующих органов в области снабжения рынка мануфактурой и установления цен, получая из ряда трестов разные товары путем подложных требований об отпуске их для сельских кооперативов и продавая их частным спекулянтам».

«Моск. биржа труда извещает безработных, состоящих на ее учете, что сегодня требуются: секц. совторгсл.— 1 бухг., 6 счетов. (1 зн. латыш. яз.), 8 машинисток (1 зн. англ., нем., фр. и 1 со св. маш. с больш. кар.), 1 регистрат., зн. с карточ. сист.» и т. д.

Специальная таблица фиксирует котировку ценных бумаг к концу дня.

Предлагает свои услуги больным «Частная Селиверстовская лечебница врачей Гиршфельда и Бруцкуса (Сретенские ворота, вход с Милютинского переулка)».

Взывает о поддержке бедный частник: «Ищу купить станок заграничной системы для выработки заклепок. Комаров».

Плохой почерк грозятся исправить курсы «Полиглот», сост. в ведении С. К. Крайпрофобра» (сокращение, показывающее, что Фортинбрас при Умслопогасе» в «Двенадцати стульях» — не чересчур размашистая гипербола).

Кинотеатры в яром рекламном стиле наперебой обещают зрителю «Мировую картину «Ход конем» и художественный фильм «Победа женщины» («Боярин Никита Юрьевич»)»...

Стоит ли продолжать?

Кажется, и эти ссылки говорят сами за себя. Отзвук упомянутых событий, многократно усиленный акустикой образного воплощения,

превосходно слышен в «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке».

Теперь в центре внимания 1 апреля 1930 года.

На видном месте «Правда» публикует оперативную сводку с фронтов пятилетки. «Брянский завод «Красный профинтерн» выполнил мартовскую программу на 103,3 процента». «Ленинградский металлический завод закончил изготовление и сборку первой советской турбины мощностью в 22 тыс. киловатт». «Работы по постройке нового тракторного завода на территории «Красного путиловца» развертываются успешно. Вслед за тракторной литейной вступила в строй тракторная кузница».

Большая статья посвящается будущему Кривого Рога.

Вести из села. На Днепропетровщине «Новостепановский колхоз Перещепкинского района своевременно закончил сев и перевыполнил свой план благодаря правильной организации работы и ударным бригадам колхозников». Таких же достижений добились и многие другие сельхозартели.

«Теневые» явления, хотя и изменили свои особенности, продолжают оставаться в повестке дня.

Кулачество сопротивляется коллективизации.

Некоторые старые спецы отвечают на наступление пролетариата дезертирством и саботажем.

Железные дороги страны функционируют с перебоями.

Кое-где на стройках плохо с рабочей силой.

Проходимец, карьерист и зажимщик критики в грязных корыстных целях разбазаривает добро вверенного ему учреждения, собирает вокруг себя морально нечистоплотных людей.

Частник запел в отделе объявлений на новый лад. Теперь недавний нэпач, «специалист, организатор и руководитель по весовому производству... ищет службы». Он не прочь втереться на советское предприятие.

...Море, целое море разнородных фактов буквально захлестывает писателей. Выручает их единственно верный компас — партийность. Ильф и Петров проявляют себя как строгие, взыскательные и политически зрелые литераторы.

Постоянно обращаясь за материалом к действительности, писатели черпают из этого обильного источника факты и наблюдения, делающие столь правдивыми даже наиболее гротескные эпизоды романов.

Говоря о прототипах большинства героев Ильфа и Петрова, мы обычно имеем в виду целую категорию людей, а не какое-нибудь отдельное лицо. Это не значит, что прямые родоначальники образа совершенно теряются в сутолоке жизненных событий. Кое-какие сведения о них существуют. Скажем, известно, со слов Петрова, что в начале работы над «Двенадцатью стульями», Воробьянинову было решено придать черты двоюродного дяди писателя — председателя уездной земской управы, что для Остапа Ильф и Петров приготовили фразу, которую слышали от одного знакомого бильярдиста: «ключ от квартиры, где

деньги лежат», что, наконец, самый этот бильярдист выведен в романе под именем Изнуренкова.

Квартира, где жил Ильф в 1923 году, также дала писателям материал для сатиры. «...Мы описали это жилье в романе «Двенадцать стульев», в главе «Общежитие имени монаха Бертольда Шварца»,— писал Петров.

«Воронья слободка», в свою очередь, отразила «коммунальные» впечатления другого соавтора. «Такое название,— сообщает В. Ардов,— Евгений Петрович сперва дал своему жилищу, а потом уже перенес его в роман. Была в действительной «Вороньей слободке» в Кропоткинском и «ничья» бабушка, что боялась электричества и освещала свою каморку керосином, и «трудящийся Востока — бывший грузинский князь», и многие другие персонажи, описанные в «Теленке».

Писатели резко осудили своих старых знакомых — халтурщиков — таких, как Никифор Ляпис и прочие «золотоискатели» (глава «Золотоискатели»[1], не включавшаяся авторами в последние издания «Двенадцати стульев»). Каждый день, быть может, сталкивались Ильф и Петров в жизни с Изнуренковым и Персицким, и, конечно же, «Станок» — это шаржированное изображение редакции «Гудка».

Любопытно сравнить очерк «Осторожно! Овеяно веками!»[2] с теми главами «Золотого теленка», которые посвящены строительству

---

[1] «30 дней», 1928, № 4.
[2] Там же, 1930, № 6.

Восточной магистрали. В очерке Ильф и Петров рассказывают о впечатлениях, полученных ими на Турксибе. С юмором рисуя будни литерного поезда, писатели основное внимание уделяют показу грандиозных изменений в облике Туркестана.

Включив значительную часть очерка в роман, Ильф и Петров словно распахнули перед читателем дверь в большой мир. На страницы книги ворвался свежий, бодрящий воздух нашей действительности; мотив неодолимости нового, раньше звучавший в отступлениях, да в авторском уверенном тоне, теперь мощно загремел на переднем плане металлом стройки; в романе усилилось ощущение исторической перспективы. События обрели масштаб, стала очевидной пропорция между крошечной кучкой бюрократов, деляг, жуликов — и великой армией созидателей. Сразу сжалась, приняла натуральные размеры фигура Остапа Бендера, казавшегося в своем обычном окружении «гигантом мысли». Словом, один из главных по сюжетным своим функциям и самый главный по идейной нагрузке эпизод «Золотого теленка» — строительство Восточной магистрали — вошел в роман прямо из жизни.

В документальной точности очерка «Осторожно! Овеяно веками!» убеждает лишний раз юмореска Эмиля Кроткого, совпадающая не только по теме, но и по некоторым деталям с репортажем Ильфа и Петрова[1]. Кстати

---

[1] Эмиль Кроткий, «Наш собственный на Турксибе», «Крокодил», 1930, № 17.

сказать, черновые наброски сатириков к «Золотому теленку» позволяют догадываться, что сам Эмиль Кроткий стал прообразом Гаргантюа с его неизменной репликой: «Ведь верно? Ведь правильно?»

Отрывки из «Осторожно! Овеяно веками!» рассеялись по главам третьей части «Золотого теленка» и органически вошли в текст романа, претерпев лишь незначительные изменения. По большей части правка коснулась пассажиров литерного поезда. Забавное происшествие случилось, например, с человеком, который в очёрке именуется «корреспондентом белорусской газеты». В романе некоторые его поступки поделены между горячим, порывистым Лавуазьяном и безликим, бездарным и понурым Ухудшанским. Под псевдонимом Лавуазьяна он отправляет телеграмму («Проехали Оренбург...» и т. д.), под именем Ухудшанского поет в полночь «шатающимся» голосом «Есть на Волге утес».

Более художественное и полное воплощение получила в романе тема газетного штампа. «Осторожно! Овеяно веками!» уже содержит в зародыше Остапову «литературную энциклопедию». Журналисты находят блокнот одного из своих собратьев, где, между прочим, есть и такие перлы репортажа, как приводимая ниже телеграмма: «Перевалили Чокпар тчк Фонари паровоза огненными глазами прорезывают ночную темь тчк Казахи радостно гонятся поездом тчк Молнируйте получение телеграмм».

«Это был, несомненно, человек пылкий и в то же время полный любви к изящному.

Об этом ярко свидетельствуют «два огненных глаза», которые он не смог утаить от человечества и поспешно обнародовал по телеграфу»,— читаем в очерке. Но, осмеяв литературные дарования владельца блокнота, Ильф и Петров привели и те записи, которые обличали в газетчике делового и дельного человека, просто оказавшегося не на своем месте.

Портрет Ухудшанского в «Теленке» выполнен без проблеска жалости. Представитель полыхаевского резинового мышления в области журналистики, он настолько привык к штампу, что искренне верит в возможность применения Остаповых рецептов и отмычек. Образ безымянного владельца блокнота, пройдя процедуру заострения, обнаружив при столкновении с пародией, с «Торжественным комплектом» Остапа, масштабы своей никчемности, становится великолепной карикатурой на ремесленников, еще подвизающихся в газетном мире... Такой путь преодолевает эпизодический персонаж очерка, чтобы стать героем многопланового сатирического романа.

При включении в «Золотого теленка» некоторые эпизоды репортажа поменялись местами, перегруппировались, текст благодаря этому стал более концентрированным, насыщенным. Соблюдение точности в передаче фактов, в хронологии перестало быть необходимым, как только все «имущество» очерка превратилось в материал для романа.

Отдельные фразы из «Осторожно! Овеяно веками!» приобрели в «Золотом теленке» новый вид. Был реализован их юмористический

потенциал. Сопоставляя первый абзац очерка с началом главы «Пассажир литерного поезда», читаем:

«Скорые пассажиры долго и беззвучно целовались с провожающими.

Специальные ни с кем не целовались. Делегацию рабочих-ударников провожали месткомовцы, не успевшие еще проработать вопрос о прощальных поцелуях. Московских корреспондентов провожали редакционные работники, привыкшие в таких случаях отделываться рукопожатиями. Иностранные же корреспонденты, в количестве тридцати человек, выехали на Турксиб в полном составе, с женами и электролами, так что провожать их было некому».

В романе эта зарисовка выглядит так:

«Приближалось время отъезда, но прощальная сцена ничем не напоминала отход обычного поезда. Не было на перроне старух, никто не высовывал из окна младенца, дабы он бросил последний взгляд на своего дедушку. Разумеется, не было и дедушки, в тусклых глазах которого отражается обычно страх перед железнодорожными сквозняками. Разумеется, никто и не целовался. Делегацию рабочих-ударников доставили на вокзал профсоюзные деятели, не успевшие еще проработать вопрос о прощальных поцелуях. Иностранные же корреспонденты...» и т. д. Писатели расширили эпизод за счет типичных «провожальных» штрихов. Юмор, рассчитанный на «узнавание», на читательский улыбчивый отклик: «Я это знаю, сто раз видел!»— одухотворил прежде суховатые строки.

На смену эскизным портретам журналистов из «Осторожно! Овеяно веками!» в роман пришли полнокровные образы, появился мотив конфликта между новым человеком, созидателем, творцом — и стяжателем Бендером. В столкновении человеческих характеров четко обрисовалась мысль о непобедимости той правды, за которую сражались в труде, в боях и продолжают бороться силой печатного слова обычные с виду люди со смешными фамилиями — Лавуазьян, Гаргантюа, Паламидов.

Сообщения для газеты или в газете нередко воспринимались писателями так же остро и непосредственно, как сама жизнь, как личное наблюдение. В архиве сатириков хранится папка с различными вырезками, которые рассматривались соавторами как подспорье в работе над образом. Знание многих отрицательных и положительных явлений реконструктивного периода пришло к писателям именно в результате их тесной связи с прессой. Газета помогала Ильфу и Петрову собирать материал для романов.

Ильф и Петров решительно выступали за принципиальность нашей печати, ее силу и целенаправленность, нетерпимо относились ко всем и всяким гримасам аполитичности, халтуры и штампа. На страницах романов мы встречаем резкую сатирическую критику тех, кто, капитулируя перед серятиной и трафаретами, унижает свое достоинство журналиста.

Взаимоотношения Ильфа и Петрова с журналом «Бузотер» (впоследствии «Бич») пре-

восходно подтверждают сказанное. Изредка писатели брали из его подшивки смешные факты для романов. Так, по-видимому, из «Бузотера» проникло на страницы «Золотого теленка» объявление «Пиво отпускается только членам профсоюза», замеченное корреспондентом журнала в буфете Гаврилово-Посадского театра [1]. В одном из номеров «Бича»[2] мельком упоминается пишущая машинка с буквой «э» вместо отсутствующего «е», очевидно, прототип машинки с турецким акцентом из «Золотого теленка». Писатели, позаимствовав факт из журнала, постарались более полно исчерпать его юмористические ресурсы, и им удалось это сделать.

Пользуясь «Бузотером», как одним из подсобных источников информации, Ильф и Петров в то же время не могли пройти мимо ошибок и промахов, отмечавших деятельность журнала. А таких промахов случалось немало. Первую пятилетку, например, «Бич» встретил хихиканием [3] (в рисунках было рассказано о том, какие изменения произойдут в нашей стране через пять лет; подписи гласили: «каждая лошадь будет иметь свой автомобиль»; «слово «волокита» совершенно выйдет из употребления; волокиту будут называть как-нибудь иначе»; в «Малом театре будет открыто большое кино» и т. п.). Столь же неправильную позицию занял «Бич» в номере, посвященном новому человеку [4]. На обложке был

[1] «Бузотер», 1925, № 24.
[2] «Бич», 1927, № 48.
[3] Там же, 1928, № 8.
[4] Там же, № 9.

помещен рисунок со следующим программным текстом:

«Н. А. Семашко: Не мешайте, Анатолий Васильевич! Рождение Нового Человека относится к Наркомздраву.

А. В. Луначарский: Но ведь Новый Человек пока, к сожалению, только миф. А мифология, Николай Александрович, относится именно к Наркомпросу».

Неверное порочное отправное положение получило дальше свое развитие в двух злопыхательских карикатурах. Первая изображала писателя. Над ним витал в облаках расплывчатый розовый образ. Вторая — милиционера, вытаскивающего из пивной пьяного. Подпись гласила: «Как выводят нового человека в литературе и как... выводят его в жизни».

Идейно-художественную слабость многих публиковавшихся в «Бузотере» произведений как бы оправдывал и прикрывал девиз журнала: «Крути, Гаврила!», по сути дела благословлявший сатириков на упрощенчество. Можно предположить, что «Бузотер» и подсказал Ильфу и Петрову детали для характеристики Ляписа.

Гавриле, сквозному герою «Бузотера», регулярно, из номера в номер посвящались примитивные и схематичные вирши, которые несли на себе ясно различимую печать пошлости. О нем сразу сообщено было, что он

Вообще — герой парняга,
Только... здорово бузит! —

и что:

Как недельная получка,
Так Гавриле и аминь...

Отчетливо различимы такие особенности «Гаврилиады», как аполитичность и неуважительное отношение к русскому языку в стихотворении «Гаврила-стрелок». В нем рассказывается, что

В жизнь глядя светло и мило,
Весел, прыток, юн и горд,
С детства самого Гаврила
Страсть любил стрелковый спорт.

Не довольствуясь рогаткой, молодой Гаврила искал более достойного применения своим способностям «и под шляпки на бульваре стал стрелять в вечерний час». Затем «стал Гаврила до получки у приятелей стрелять». И, наконец, герой достиг своего, признаться, несколько неожиданного, апогея:

Но, заехав нэпу в рыло,
Въедлив, шумен и остер,
Основал стрелок Гаврила
Скорострельный «Бузотер».

Ильфа и Петрова, вероятно, возмущали псевдоюмористические опусы в «Бузотере». Слегка только сгустив отличительные черты бузотерской «Гаврилиады» — унылое однообразие формы, нецеленаправленность, Ильф и Петров приписали новую «Гаврилиаду» халтурщику Ляпису, подкрепили пародию на вирши резкой карикатурой на их авторов.

Сейчас не так уж существенно знать, чьим изобретением был сам стихотворный Гаврила.

Брать патент его авторы не спешили. Зато не мешает вспомнить, что имя Гаврилы одновременно ставилось в «Бузотере» под некоторыми прозаическими материалами как псевдоним М. Зощенко [1], который активно сотрудничал в «Бузотере». Бремя ограниченности перешло от «стихотворного» Гаврилы к фельетонам, подписанным этим именем. Сработала инерция роли. Маска обязала своего носителя придерживаться узенькой идейно-художественной канвы.

Безусловно, Ляпис — не карикатура на Зощенко. Ильф и Петров лишь тактично намекнули своему коллеге на то, что замкнутость кругозора, заставляющая художника топтаться на месте, губительна для творчества.

Выступление Ильфа и Петрова против безыдейной халтуры, ремесленничества, пошлости было чрезвычайно актуальным. Ведь именно в 1927 году отдел печати ЦК ВКП(б) организовал обсуждение наших сатирических журналов, где отмечалось, что они еще не стали в полной мере орудием классовой борьбы, пестрят дешевыми шутками. Родной брат Гаврилы — Евлампий Надькин из «Смехача» и «Бегемота» был назван на совещании «довольно-таки глупым героем» [2].

В «Двенадцати стульях» журнал «Бузотер» не упоминается. Это закономерно. Эпизод романа — не фельетон, и насыщать его

---

[1] М. Зощенко. Над кем смеетесь, ЗИФ, М.—Л. 1928. Автор в предисловии ко второму разделу сборника подчеркивает, что многие его фельетоны подписывались псевдонимом «Гаврила».

[2] «Красная печатъ», 1927, № 7.

слишком конкретными деталями — значит сужать диапазон обобщения, подменять художественную правду бросающимся в глаза эффектным, но временным, быстро выветривающимся правдоподобием. Так, родословная одной из глав эпопеи лишний раз подтверждает, что пародии и комические сценки в романах Ильфа и Петрова были современны, своевременны и действенны в самом строгом понимании этих слов.

История литературы знает немного случаев, когда можно точно указать на прообраз персонажа, схватить человека за рукав и сказать: «Это он изображен в романе». Чаще можно по косвенным признакам установить, что такой прообраз или даже целая группа прообразов существовали. Мы не сумели найти самого героя в жизни, но увидели его отражение в зеркале другого художественного произведения. Маленькая повесть Свэна (И. Кремлева) «Сын Чичерина», опубликованная на страницах сатирического журнала «Бегемот» еще в 1926 году [1], отчасти раскрывая предысторию Остапа Бендера, хорошо иллюстрирует это положение. Сам «сын» Чичерина и город Верхне-Глуповск, куда он приезжает, многими чертами своими напоминают или даже предвосхищают детали сатирической эпопеи Ильфа и Петрова.

Значит ли это, что мы имеем дело с прямым заимствованием? Отнюдь нет. В любой главе «Двенадцати стульев» или «Золотого теленка» во много раз больше художествен-

---

[1] «Бегемот», 1926, № 14, 15, 16.

ного и фактического материала, чем в рассказе Свэна. Тогда, может быть, налицо подражание? Тоже сомнительно. Ибо подражают тому, что выглядит как образец. Во взаимоотношениях «Сына Чичерина» с «Двенадцатью стульями» и «Золотым теленком» — нет ни подражания, ни заимствования. Просто и в повести Свэна и в романе Ильфа и Петрова получили свое отражение — в первом случае бледное, в другом — яркое — схожие социальные явления, вызванные к жизни нэпом. Верхне-Глуповск и город N, Остап и «сын Чичерина» — разные ступени развития образа, имеющего общий прообраз.

Характеристикой города у Свэна начинается повесть: «Независимо ни от чего жизнь в пограничном городе Верхне-Глуповске шла своим чередом. Как и всегда, на станцию к московскому поезду приходили из города барышни и пылкие счетоводы, как и прежде, аккуратно, в положенное время, открывал окошечко кассы старый кассир и безнадежно ждал пассажиров; в буфете на запыленной стойке сохла засиженная мухами настоящая «краковская» колбаса и давно окаменевшие пирожки». Далее в том же тоне юмористического перечисления рассказывается о других чертах верхне-глуповских будней. Чтобы подчеркнуть их томительное однообразие, Свэн прибегает к гротеску:

«Ничто не нарушало мирного течения жизни, и лишь некоторое разнообразие внесло объявление секретаря исполкома Самоквасова о том, что им, Самоквасовым, по дороге из исполкома домой на улице Карла Либкнехта

утеряно самопишущее перо с красными чернилами и что нашедших оное и виновных в утайке будут преследовать по закону.

И благоразумные граждане, кои случайно являлись обладателями таких же самопишущих перьев, в тот же день ликвидировали их, дабы не быть заподозренными в утайке, ибо береженого и бог бережет. И тем не менее событие это владело умами города до тех пор, пока местный телеграфист не извлек из замызганной папки срочную телеграмму...»

Узнав из депеши о якобы предстоящем приезде Чичерина, город взялся за деятельную подготовку к этому событию. К долгожданному поезду высыпал весь Верхне-Глуповск. Из какого-то вагона вышел — и то на минуту — некий молодой человек «в небрежно расстегнутом пиджаке и, не торопясь, прошел в буфет 1 класса». Вот молодой человек впервые подал голос: «Что это у вас за парадалле? А?» В его словах явственно прозвучала интонация пройдохи, хитрого и оборотистого парня. И впрямь, случайно отстав от поезда, приезжий незамедлительно начал действовать:

«— Послушайте,— властно повторил молодой человек, и что-то в тоне его заставило Самоквасова сразу насторожиться:— Послушайте. Должен вам сказать, что папа приедет только через неделю.

— Папа? Какой папа?

— Вот чудак!— засмеялся молодой человек,— он еще спрашивает. Понятно, какой. Не римский же папа. Георгий Васильевич, вот кто...» Вдохновенно следуя примеру Хлестакова, заезжий плут вовсю эксплуатирует про-

стодушие и ограниченность верхне-глуповцев. В конце концов его аферы благополучно завершаются торжественными проводами.

Город N в «Двенадцати стульях» обрисован более лаконично и более остроумно, выразительно. Две-три фразы экспозиции дают ему исчерпывающую характеристику. Сказано намного меньше, чем в «Сыне Чичерина», и в то же время — значительно больше:

«В уездном городе N было так много парикмахерских заведений и бюро похоронных процессий, что, казалось, жители города рождаются лишь затем, чтобы побриться, остричься, освежить голову вежеталем и сразу же умереть. А на самом деле в уездном городе N люди рождались, брились и умирали довольно редко», и т. д.

Образ Остапа в роли одного из сыновей лейтенанта Шмидта тоже выгодно отличается от своего предшественника из рассказа Свэна. И, однако, невозможно отрицать, что в столь неравноценных по своей художественности и целенаправленности произведениях, как сатирическая эпопея Ильфа и Петрова, с одной стороны, и «Сын Чичерина» — с другой, использованы — правда, в разной степени и по-разному — почти одинаковые наблюдения.

В творческой практике Ильфа и Петрова имел место и более любопытный эпизод. Первый вариант «Двенадцати стульев» включал в себя вставную новеллу о писателе Агафоне Шахове и кассире «Станка» Асокине по кличке «милостивый государь». Сюжет ее несложен. Шахов в своем очередном произведении изо-

бразил «милостивого государя», приписав ему растрату. Асокин не выдержал искушения и последовал примеру своего преступного двойника из книги.

Отчего эти страницы не попали в роман? Надо полагать, оттого, что прототип Асокина и Ванечки из катаевских «Растратчиков» был один и тот же. У Петрова в набросках к «гудковскому» разделу воспоминаний сказано на сей счет: «Кассир Ванечка в самом деле растратил деньги».

Совершенно самостоятельный раздел в творческой истории романов могло бы открыть изучение их текстовой ткани в плане: «откуда что пошло». Ардов рассказывает, например, что текст телеграммы, получаемой Корейко («Графиня изменившимся лицом бежит пруду»), выхвачен сатириками из сборника материалов о последних днях Л. Н. Толстого. Тот же автор отмечает «документальное» происхождение фразы: «Командовать парадом буду я». Многие словесные образы, по свидетельству Эрлиха, впервые возникали у сатириков в обычном, будничном разговоре. Мемуарист иллюстрирует этот тезис мимолетной репликой Ильфа, включенной потом в «Двенадцать стульев» («молоденькая девушка с ногами твердыми и блестящими, как кегли»). К сожалению, подобных сведений в воспоминаниях об Ильфе и Петрове приводится мало.

...Спору нет, факты, явления, детали, поглощенные романами Ильфа и Петрова, претерпевали серьезные изменения, подгонялись к сюжету, друг к другу. Но так или иначе

отбор жизненного материала являлся одним из важнейших этапов создания «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка», ибо с того момента, как явление попадало под объектив писательской наблюдательности, становилось элементом будущей книги, оно несло уже в себе определенное обобщение, превращалось в диалектическое единство будущего образа и его прототипа, вырванного из своей среды силой писательской мысли.

2. Сатирическая галерея «Двенадцати стульев»

Быть может, не всякий художник вглядываясь и вдумываясь в жизнь, прислушиваясь к ее подсказкам и советам, пополняя таким образом «блокноты» своей памяти, отчетливо сознает, какое направление придаст он в будущей своей книге этим наблюдениям. Один литератор предпочитает индуктивный подход к теме, другой — дедуктивный. Что же касается Ильфа и Петрова, то у них, по-видимому, факт и замысел никогда не противопоставлялись друг другу. Идея произведения, едва она осознавалась, притягивала, как магнит, соответствующий материал. В свою очередь, этот материал способствовал дальнейшему развитию идеи. Цепная реакция творчества включала в себя и подчиняла себе самые противоречивые процессы.

Не беда, если мы не можем сейчас с абсолютной достоверностью, опираясь на мемуарную литературу или на архивы, сказать, какие люди невольно «позировали» Ильфу и Петро-

ву, когда писатели рисовали своих отрицательных героев. Подлинно художественный образ сам указывает на свой прообраз, будь то один человек или целая общественная группа.

Ильф и Петров, задумав сатирический роман, собрали вокруг истории со стульями не случайных своих знакомых. В «натурщики» попали те лица, что повседневно возмущали и смешили молодых сатириков. Принцип «естественного отбора» оказался в данном случае плодотворным, ибо Ильф и Петров, обладая верным социальным чутьем, ненавидели действительно враждебные новому обществу явления. Ильф и Петров выступали против них как граждане, они осуждали их как журналисты, теперь они обрушились на них как писатели-сатирики.

Задача, поставленная перед собой авторами «Двенадцати стульев», была определена конкретными историческими условиями. Решительная борьба уверенно нарождавшегося социалистического уклада с остатками капитализма в рамках нашего общества привела к тому, что к концу нэпа торгаши и жулики, последыши царского режима и воры сгрудились в одном лагере, лагере врагов и недоброжелателей советской власти, осажденном со всех сторон самой жизнью. Не было ни рвов, ни крепостных валов, которые точно обозначили бы границу между сторонниками прошлого и настоящего. Вернее сказать, этот рубеж проходил повсюду — условной, незримой, но ощутимой чертой.

Несмотря на то, что тунеядцы и проходимцы, немногочисленные и разобщенные, рассе-

янные по всей стране, только умозрительно могли быть размещены на одной территории или объединены в одну группу, они представляли собой опасную реальность. Ильф и Петров в своих романах попытались облечь эту реальность в ощутимую образную форму. Ведь сатирический суд становится возможным только тогда, когда порок наделен плотью. Так возник идейный замысел «Двенадцати стульев». Писатели решили столкнуть своих «подопечных» с незыблемым принципом социалистического общества: «Кто не работает, тот не ест» — и показать, какие уродливые формы носят все попытки тунеядцев обойти этот железный закон советской действительности. Тема труда — ведущая тема нашего искусства — была понята и поднята в сатирическом произведении своеобразно и вместе с тем вполне правильно. Отличительный видовой признак большинства персонажей, послуживший им пропуском на право войти в роман, позволял сатирикам безоговорочно, категорически, по главной линии противопоставить их подлинным героям времени и литературы. Почти все население «Двенадцати стульев» старательно уклоняется от общественно-полезной деятельности, какой бы характер она ни носила; все оно жаждет легкой наживы и сытого, безоблачного мещанского довольства за чужой счет.

Подбирая и сортируя контингент действующих лиц, Ильф и Петров во многом опирались на свое раннее творчество. Отсюда пестрота и разнообразие выведенных в «Двенадцати стульях» типов, отсюда их разобщенность, усиленно скрываемая авторами, их случайное

(а не закономерное, как в «Золотом теленке») сцепление, их некоторая взаимная непропорциональность. Если принять «Золотого теленка» за глубоко продуманный, вполне научный, широкий по охвату материала курс зоологии, то «Двенадцать стульев» будут томом Брема, где систематизация фактов уступает передний план живости изложения и обилию многокрасочных иллюстраций.

Несколько напоминая юмористической тональностью, подбором и расстановкой «кадров» первые опыты Ильфа и Петрова, «Двенадцать стульев», однако, не просто конденсируют то, что уже существовало прежде. Роман обнаруживает новые возможности писателей. В их творчестве происходит качественный скачок. Более художественные образы, естественно, обретают большую идейную значимость, они проходят «обряд» индивидуализации, становятся носителями более мощного обобщения, чем их предшественники. Мелкие наскоки на пережитки прошлого сменяются хотя и партизанским, но интересно задуманным наступлением.

Тема «Двенадцати стульев», естественно, не решалась с налету. Чтобы избежать превращения книги в расшатанное, на хлипких гвоздиках держащееся эстрадное обозрение, писателям нужно было еще найти к этой теме подход. Отыскать свой «сезам, откройся», без которого не перейти от абстракции к живым взаимосвязанным образам. Для Ильфа и Петрова волшебным словом стал вариант интриги, дружески подаренный им старшим товарищем по литературе.

Правда, пока двенадцать стульев с зашитыми в один из них бриллиантами оставались просто многообещающей, но статичной схемой завязки, они не содержали в себе сатирической взрывчатки. Пружина сюжета могла развернуться в любом направлении. Напрашивалось «приключенческое» решение вопроса.

Ильф и Петров по-своему оценили и использовали это обстоятельство. Мотив погони за сокровищем, подобно сюжетному замыслу «Мертвых душ», позволил им свободно и быстро сменять сатирическую картину юмористическим эпизодом, гротескную сценку остроумным рассуждением. Стулья, путешествуя от одного владельца к другому, вычертили путь, по которому в книге пошло развитие действия.

Сюжетный замысел романа органически сросся с его идеей и темой, ибо был им адекватен. Вместе с мебелью, вместе с Остапом и Кисой проникала в квартиры, учреждения, в закоулки нашей жизни и острая наблюдательность Ильфа и Петрова. Стулья подходили для роли троянского коня именно потому, что это были стулья, заурядная и распространенная вещь.

Осуждение частнособственнической морали — вот краеугольный камень той беспощадно насмешливой критики, которую Ильф и Петров обратили против своих персонажей. Чтобы не быть голословными, познакомимся вновь со старыми нашими знакомыми из «Двенадцати стульев». О чем рассказывают образы романа? И как они сделаны?

Одной из ведущих фигур книги является Ипполит Матвеевич Воробьянинов, в прошлом уездный предводитель дворянства, занимающий к началу повествования скромную должность делопроизводителя загса в городе N. Десять лет советской власти не прошли для Воробьянинова бесследно. Кутила и мот, предреволюционный Ноздрев, каким мы видим Ипполита Матвеевича в различных главах «Двенадцати стульев» (как включенных в роман, так и оставшихся за его пределами [1]), к моменту кончины мадам Петуховой сохраняет от былого своего «блеска» лишь довоенные штучные брюки, лунный жилет, усыпанный мелкой серебряной звездой, да старомодное пенсне с золотой дужкой. Буйствующий обыватель превращается в обывателя заурядного, любитель попоек и интрижек — в рядового пятидесятидвухлетнего служащего с больной печенью и мечтами об огнедышащем супе.

Первая же фраза, где упоминается Воробьянинов, открывает уголок его духовного портрета: «Вопросы любви и смерти не волновали Ипполита Матвеевича Воробьянинова, хотя этими вопросами по роду своей службы он ведал с девяти утра до пяти вечера ежедневно, с получасовым перерывом для завтрака». Последующие страницы книги художественно обосновывают эту как бы мимоходом данную характеристику. Дома Ипполит Матвеевич спит, ест да разговаривает с тещей; в учреждении долго и нежно дышит на квадратные

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 32.

штампы, прежде чем оттиснуть их на паспортах, произносит выспренние речи о вечных идеалах и читает бумаги из скоросшивателя № 2. Размеренно и однообразно течет



Киса Воробьянинов.

Рисунок М. Черемных.

жизнь отупевшего предводителя. Нет, вопросы любви и смерти его нисколько не тревожат. Лишь из ряда вон выходящее происшествие, рассказ умирающей тещи о спрятанных бриллиантах, выводит Воробьянинова из равновесия.

Предводителя охватывает золотая лихорадка.

Ипполит Матвеевич, однако, не подготовлен к полной риска и лишений жизни авантюриста. Беспутная молодость научила его тратить то, что приобретали, грабя народ, опиравшиеся на поддержку закона и власти поколения Воробьяниновых. Но самостоятельно приобретать, грабить без чьей-либо опеки, в одиночку он не в состоянии. Не зря писатели несколько раз сравнивают героя с ребенком. Бывший предводитель настолько беспомощен, настолько не приспособлен к борьбе за существование, что, едва очутившись в море приключений, немедля попадается на удочку и сразу же выбалтывает тайну сокровища первому попавшемуся искателю легкой наживы.

Характер Ипполита Матвеевича отчетливо обрисовывают взаимоотношения предводителя с Остапом Бендером. Вот, впервые встретившись с великим комбинатором, Воробьянинов робко сопротивляется шантажу, но капитулирует, чуть только угрозы Бендера становятся достаточно серьезными. Вот он негодует, узнав, какие финансовые требования предъявляет ему технический директор концессии, и истерически вопит: «А, вы не любите денег!» А несколько мгновений спустя покорно признает, что «лед тронулся». Очередной приступ строптивости охватывает героя, когда Остап снимает с него жилет. Попытка к бунту и на этот раз успешно ликвидирована несколькими насмешливыми фразами. Вновь Воробьянинов довольствуется формальным утешением:

в данном случае распиской «Выдано т. Бендеру Р. — 8».

Удивительная непрактичность Воробьянинова в сочетании с его глупостью и остатками дворянской спеси создает столько затруднений для концессионеров, что великий комбинатор вынужден по совместительству стать дрессировщиком. На протяжении романа Остапу много раз приходится угрожающе щелкать бичом иронии, чтобы одернуть набедокурившего предводителя. Впрочем, иногда прегрешения последнего так вопиющи, что Бендер прибегает к более эффективным мерам воздействия, попросту говоря, к тумакам.

Ипполит Матвеевич, человек, совершенно лишенный чувства юмора и чувства собственного достоинства, быстро свыкается со своим зависимым положением. С каждым днем все быстрее катится он по наклонной плоскости. Утративший весь свой старорежимный лоск, светский лев охотно отзывается на кличку «Киса», кротко переносит затрещины, разговаривает с Остапом в подобострастном тоне и боится впасть в немилость. Бывший предводитель дворянства с готовностью играет роль манекена — «гиганта мысли и отца русской демократии», покорно садится на пароход под видом «мальчика» при художнике, наконец, проглотив показную гордость, попрошайничает на больших дорогах.

Пожалуй, одна лишь черта воробьяниновского облика не претерпевает в романе заметной эволюции: его глупость. Даже длительное общение с великим комбинатором не оказывает влияния на Ипполита Матвеевича. Если

как-то раз он и получает от Остапа поощрительный пинок, означающий: «Браво, Киса, браво, что значит школа!» — то столь высокая оценка в практике предводителя — большая редкость, ибо восприимчивостью он не превосходит попугая Елены Станиславовны Боур.

Какая же сила движет Ипполитом Матвеевичем, заставляя его быть оруженосцем того, кто номинально сам служит ему оруженосцем? В чем сущность этой нелепой, по-донкихотовски несуразной и несовременной фигуры? Оторванный от реальности представитель вымирающего российского дворянства, в отличие от безумного, но благородного идальго XVI века,— беспринципный стяжатель. Корыстолюбие — это и есть самая сердцевина его натуры. Прикосновение к деньгам буквально гальванизирует Кису, встряхивает, словно электрический ток. Герой, отличающийся в обычной обстановке темпераментом сомнамбулы, вдруг приходит в неописуемый ажиотаж.

Остап нередко развлекается, играя на этой струнке воробьяниновского характера. Но черта, кажущаяся Бендеру просто забавной, на деле концентрирует в себе опасную хищническую сущность «бывших». Разыгравшаяся жадность Кисы и приводит к тому, что он, несмотря на внешнее свое смирение, на полную свою материальную и моральную зависимость от Остапа, на узы иждивенчества, накрепко приковавшие его к великому комбинатору, в конце концов убивает своего напарника и кормильца. В романе этот шаг Воробьянинова объясняется тем, что в его характере за время скитаний «появились несвойственные ему рань-

ше черты решительности и жестокости». Думается, что воробьяниновской натуре всегда были присущи качества, ставшие причиной гибели великого комбинатора. Иначе бы ни васюкинское приключение, ни выступление в роли нищего, ни землетрясение, используемое сатириками для психологической мотивировки заключительного эпизода, не возымели никаких результатов.

Деяния героя раскрывают отношение его к обществу и, одновременно к самому себе; через них осуществляется его бытие в большом человеческом коллективе. Они не воспринимаются как глагол-связка, механически пристегивающий бывшего предводителя к окружающим его людям и событиям, ибо обусловлены его прошлым и настоящим, его воспитанием и характером. Погоня за личным благополучием и наплевательское безразличие ко всему прочему становятся естественным выражением внутреннего облика Ипполита Матвеевича, прямого духовного наследника гоголевских помещиков, лишенного почвы, средств, веры в будущее. Закономерен и символичен поэтому конец книги, рисующий в красках скупых и точных моральную гибель Воробьянинова, а через нее — крах разбойничьей идеологии эксплуататоров и приобретателей, побежденных социалистической революцией. Вот недвусмысленное резюме романа:

«Сокровище осталось, оно было сохранено и даже увеличилось. Его можно было потрогать руками, но нельзя было унести. Оно перешло на службу другим людям.

Ипполит Матвеевич потрогал руками гра-

нитную облицовку. Холод камня передался в самое его сердце.

И он закричал.

Крик его, бешеный, страстный и дикий,— крик простреленной навылет волчицы,— вылетел на середину площади, метнулся под мост и, отталкиваясь отовсюду звуками просыпающегося большого города, стал глохнуть и в минуту зачах. Великолепное осеннее утро скатилось с мокрых крыш на улицы Москвы. Город двинулся в будничный свой поход».

Создавая образ Ипполита Матвеевича, Ильф и Петров щедро проявляли столь характерные для них силу юмористического воображения, гибкость и изобретательность в использовании художественных приемов. С особой тщательностью был выписан облик героя. Сцена утреннего туалета Воробьянинова позволила сатирикам динамично и непринужденно представить его читателю. Повествование включило в себя описательные моменты и слилось с ними в единый поток. Так на первых же страницах «Двенадцати стульев» обрисовалась одна из отличительных черт творческой манеры Ильфа и Петрова: стремление к синтезу портрета, характеристики, действия, к экономии изобразительных средств.

«Вопросы любви и смерти не волновали Ипполита Матвеевича, хотя этими вопросами по роду своей службы он ведал с девяти утра до пяти вечера ежедневно, с получасовым перерывом для завтрака». Это предложение — мостик на стыке экспозиции и завязки, краткая информация о жизненном укладе Воробьянинова, о его настроениях, симпатиях, взгля-

дах. Так же многозначно, скажем, и сделанное, на первый взгляд, походя замечание о внешности героя:

«Ипполит Матвеевич посмотрел на тещу сверху вниз. Его рост доходил до ста восьмидесяти пяти сантиметров, и с такой высоты ему легко и удобно было относиться к теще с некоторым пренебрежением». Комическая пантомима, деталь портрета, расшифровка отношений между персонажами — в четырех строчках текста. Какая емкость и выразительность слова!

Портрет или характеристику ведущего персонажа «Двенадцати стульев» нельзя процитировать залпом, не собрав воедино рассеянных по книге черточек. Лишь в исключительных случаях писатели вглядываются в лицо Ипполита Матвеевича сравнительно долгое время, как, например, на пороге развязки, когда перелом в характере героя требует достаточно солидной и наглядной аргументации. Тут уж Ильф и Петров специально говорят о внешности Кисы:

«...Ипполит Матвеевич переменился необыкновенно. И походка у Ипполита Матвеевича была уже не та, и выражение глаз сделалось дикое, и отросший ус торчал уже не параллельно земной поверхности, а почти перпендикулярно, как у пожилого кота».

Ильф и Петров крайне редко прерывают рассказ авторскими пояснениями или экскурсами в область психологии. По большей части проникновение во внутренний мир Воробьянинова писатели осуществляют, искусно группируя с виду чисто внешние штрихи и наблюде-

ния. Когда о Кисе, получающем от Бендера взбучку, говорится, что он «стоял позади, сложив руки по швам», читателю все ясно: самая поза предводителя красноречиво передает его душевное состояние. Эта небольшая картинка, как и сотни других подобных зарисовок в романе, проливает достаточно яркий свет на воробьяниновские доблести. Авторы сатирического произведения обнаруживают себя как психологи именно в подобном наглядном анализе душевных движений.

Индивидуальность Ипполита Матвеевича кладет яркий отпечаток на все его поступки. И, наоборот, каждый шаг предводителя дополняет и по-новому обнажает его индивидуальность. Такие эпизоды книги, как глава «От Севильи до Гренады» с Ипполитом Матвеевичем в роли ловеласа и пропойцы на переднем плане, или описание его перепалок с отцом Федором, наслаиваясь один на другой, словно кольца детской пирамидки, создают стержень образа Воробьянинова.

В присутствии своего партнера, может быть, из страха перед его острой насмешкой, Ипполит Матвеевич немногословен. Сколько подобострастия и неуклюжего, торчащего, как шило из мешка, приспособленчества в его часто повторяющемся обращении к великому комбинатору: «Товарищ Бендер!» Какой ограниченностью отмечены слова Воробьянинова, адресуемые взбешенным васюкинцам: «Господа! Неужели вы нас будете бить?» Как очевидна трусливая лягушачья хвастливость побитого светского льва, когда он после драки вдруг начинает махать кулаками, угрожая своему

отсутствующему обидчику: «Неслыханная наглость... Я еле сдержал себя... Я вызову его на дуэль!» Несоответствие между претензиями и притязаниями Воробьянинова, с одной стороны, и его поведением, обликом — с другой, в каждом из этих случаев вызывает смех. И так без конца,— что ни фраза, то улика против человека, ее произносящего. Все эти и многие другие заявления Воробьянинова, суммируясь, превращаются в великолепную, порой несколько гротескную, но неизменно внутренне оправданную речевую характеристику персонажа.

Свое ироническое отношение к Воробьянинову Ильф и Петров выражают как непосредственно, обнажая точным сравнением, метким эпитетом или остроумным наблюдением никчемность героя, так и косвенно, пользуясь для этого услугами Бендера. Роль конферансье в своеобразном карнавальном шествии юмористических и сатирических персонажей, доставшаяся Остапу, естественно позволяет ему подробно высказываться обо всех и обо всем, особенно же о своем неуклюжем напарнике. Остап невысокого мнения о Воробьянинове, и потому почти каждая его фраза обливает предводителя ледяным сарказмом. Герой на ходу анализирует нелепые поступки и претенциозные высказывания Кисы, последовательно и наглядно показывая их абсурдность.

Размашистая, разящая наповал Остапова ирония расширяет и углубляет представление читателя о Воробьянинове. Конечно, не может быть двух мнений, скажем, об умственных данных Ипполита Матвеевича. И все же, когда Остап между прочим заявляет: «...По голове

больше не бейте. Это самое слабое его место»,— ощущается художественная уместность этой лаконичной оценивающей остроты. Точка над i поставлена, причем поставлена не грубым, хозяйским авторским жестом, которому не всегда хочется верить, а с помощью тактичного вмешательства одного из персонажей в дело. Или другой пример. На угрозы избитого Колей Кисы: «Я вызову его на дуэль!» — Остап издевательски отвечает: «Чудно. Могу вам отрекомендовать моего хорошего знакомого. Знает дуэльный кодекс наизусть и обладает двумя вениками, вполне пригодными для борьбы не на жизнь, а на смерть. В секунданты можно взять Иванопуло и соседа справа. Он — бывший почетный гражданин города Кологрива и до сих пор кичится этим титулом. А можно устроить дуэль на мясорубках — это элегантнее. Каждое ранение безусловно смертельно. Пораженный противник механически превращается в котлету. Вас это устраивает, предводитель?» Фанфаронство Воробьянинова могло бы пройти мимо читателя или произвести недостаточно яркое впечатление. Но теперь, когда Остап в трещинку вбил клин, она заметно раздалась вширь...

Дореволюционные связи Воробьянинова, всплывающие на поверхность в главе «Союз меча и орала», представляют собой несомненный интерес как одно из средств типизации героя. Старгородский «свет» — нечто вроде материализовавшейся биографии Воробьянинова. Но было бы неверно рассматривать главу «Союз меча и орала» только в этом аспекте, отводя ей чисто вспомогательную роль. Старго-

родцы — вполне самостоятельный, «коллективный» персонаж романа. Под эгидой выдуманного Остапом символа собираются обыватели, переведенные революцией в разряд «бывших». Разношерстную публику объединяет в одну группу ненависть к новому строю, лишившему ее покоя и твердых доходов.

Каждый из воробьяниновских «приверженцев» дрожит за свою шкуру. Осознав или почувствовав за десять лет советской власти ее мощь и жизненность, эти люди грезят о реставрации, как о желанном, но совершенно утопическом событии, вроде пришествия мессии. Вряд ли кому-либо из них на первом заседании «Союза» представляется реальной возможность контрреволюционного переворота. Деньги они отдают Остапу скорее как взятку, как плату за возможность уйти с заседания, отделавшись легким испугом, чем как взнос на серьезное предприятие. Если даже Воробьянинов и сопровождающий его «боевой офицер» не шутят, если даже за их спиною и стоит армия интервентов,— что ж, старгородцы готовы на восстановление царизма, но предпочитают загребать жар чужими руками. Пусть, на худой конец, их замещают на полях сражений неправедным трудом нажитые деньги.

Собравшись вторично, уже после отъезда концессионеров, деятели «Меча и орала», охваченные азартом игры в политику, принимаются за дележ портфелей в будущем старгородском правительстве. Невольно исполняя пародию на буржуазно-демократическую говорильню, они злопыхательствуют против большевиков, воруют друг у друга мифиче-

ские должности и ссорятся. Как и полагается в подобных случаях, провинциальные демагоги даже затевают разговор о политических воззрениях участников сборища, причем оказывается, что «левее октябристов, которых на заседании представлял Кислярский, не было никого», а занявший крайний правый фланг брандмейстер «был настолько правым, что даже не знал, к какой партии принадлежит».

Надо заметить, что впоследствии слухи, распускаемые членами «Союза», а главное коммерческая деятельность этих спекулянтов, вызывают временные перебои в старгородской торговле. Не так уж безобидны дельцы из лиги болтунов-«мятежников».

Зловредная и антинародная суетня нэпачей и «бывших» совершенно бесперспективна, когда у власти стоит народ. Они это отлично понимают и, узнав о покаянии Кислярского, в смертельном страхе кидаются доносить один на другого. Таков бесславный конец героев фарса, который Остап сочинил для пополнения своего бюджета и который, как это иногда случается, вышел из рамок авторского замысла.

Действующие лица старгородской комедии, столь похожие друг на друга своими «воззрениями», отнюдь не лишены писателями индивидуальных портретов и поступков. Как резко, например, отличается Кислярский от Полесова, или Дядьев от Чарушникова!

Кипучий лентяй с лицом оперного дьявола, Полесов своей способностью провалить любое дело слегка напоминает анекдотического дядю Поджера из «Троих в одной лодке» Джерома К. Джерома. В истории с воротами дома № 5,

которые Полесов взялся чинить, эта его особенность обрисовывается весьма рельефно. Полесов — болтун и профессиональный зевака, этакая затычка во все бочки. Он глуп и любопытен, нахален и труслив. Несмываемый отпечаток полесовской натуры несут на себе его вещи и реплики, начиная от часто повторяющегося «интеллигентного» оборота «при наличии отсутствия» и кончая фантастическими по содержанию и гротескными по форме речами в «Союзе меча и орала» о тридцати двух самолетах, которыми располагают большевики, и о восьмидесяти тысячах французских аэропланов. «Неистощимые запасы иронии», накопленные Виктором Михайловичем за десять лет революции, находят свое выражение преимущественно в непарламентарных окриках («Сукины сыны... возомнили о себе! Хамы!») да в «безбилетных» поездках в трамвае. Самый правый из деятелей «Союза» «пенится» всегда без толку и без цели, обнаруживая на каждом шагу свое недомыслие и непригодность к действию.

С наименьшим энтузиазмом относится к «Союзу» опасливый Кислярский. Политическим заговорам нэпман предпочитает куриные пупочки и бульон с орешками. Рискованные высказывания Остапа он мгновенно переводит на свой язык многострадального торгаша и опытного труса: «... в лучшем случае — два года со строгой изоляцией», «десять лет» и т. д.

Отбираемые для обрисовки этого персонажа внешние штрихи укладываются в одну зрительную гамму: «Кислярский сделался мраморным», «у Кислярского посеребрились щеки»,

«молочно-голубой от страха Кислярский». Страх героя сильнее даже его скупости, поэтому шантаж Остапа он встречает крайне покорно: «Скажите... а двести рублей не могут спасти гиганта мысли?»

По-особому трусость Кислярского сказывается во время «баллотировки по-европейски». «На всякий случай» он упорно воздерживается при голосовании и тогда, когда разногласий у собравшихся нет и его не подстерегает угроза нажить себе врага. Довершает портрет Кислярского постоянно витающая в его мыслях символическая допровская корзинка.

Анализируя сатирический образ нэпмана-«октябриста», как и образ Полесова, можно заметить, что его характеризует сплетение нескольких идейно-художественных лейтмотивов. Систематическое повторение двух-трех основных аккордов, одинаковых эпитетов, деталей, штрихов помогает писателям оттенить средствами шаржа и сделать смешными наиболее типичные «кислярские» свойства.

Пожалуй, нет смысла подробно останавливаться здесь на «соратниках» Кислярского и Полесова. Достаточно сказать, что тщеславный Чарушников, бывший гласный городской думы, сумевший пробраться в советский аппарат, и рассудительный хищник Дядьев, опустившаяся до уровня гадалки прокурорша Елена Станиславовна Боур и вполне созревшие недотепы Владя и Никеша — все эти хотя и эпизодические, но запоминающиеся фигуры по-своему дополняют и уточняют мозаичное изображение старгородской антисоветской

группки спекулянтов, вынужденных трястись над своими кубышками в смертельной боязни потерять их под мощным давлением класса-гегемона.

Рассказывая об отце Федоре, Ильф и Петров, как и в некоторых других случаях, когда дело касается эпизодических персонажей, не имеющих права на большую жилплощадь в романах, сразу непосредственно и откровенно оценивают героя: «...Всегда, во всех этапах духовной и гражданской карьеры, отец Федор оставался стяжателем». Обширная предпринимательская деятельность оборотистого неудачника, его попытки варить мыло, разводить кроликов и давать домашние обеды завершаются авантюрой со стульями, которая и приводит священнослужителя к безумию.

Сатира у Ильфа и Петрова выступает в тесном содружестве с юмором. Наивные письма отца Федора, рассказывающие про его злоключения, его попытки уломать, «осмотрительно биясь о ствол араукарии», упрямого инженера Брунса; беседы с царицей Тамарой на тему: «Не корысти ради, а токмо волею пославшей мя жены» — эпизоды и зарисовки разоблачительные, но не всегда злые. Комический эффект достигается в них за счет контраста между благообразным обликом попа-прожектера и теми положениями, в которые его втягивает приобретательский темперамент. Стилизация кусков текста, посвященных отцу Федору, подчеркивает это противоречие. Заметно архаизированный языковый строй повествования и авантюрное его содержание, соответствуя одно другому в художественном

отношении, находится в несоответствии логическом. А это вызывает смех.

Часто напряженность в развитии событий достигается на страницах приключенческой книги по схеме поединка. Два лица или две группы лиц со спортивным азартом стремятся к одной цели. Мотив: «Кто кого? Кто первый найдет сокровище?» — единственное, что волнует автора. Такое нарочитое и примитивное построение романа вызывает в памяти футбольный матч. К нападающему одной команды прикреплен защитник другой.

Отец Федор у Ильфа и Петрова тоже включен в действие как сюжетный противовес Воробьянинову. Но это пародия на обычного «авантюрного» конкурента. Отсюда и принятый священнослужителем в начале романа ложный курс, сразу выводящий его из игры, и незначительный удельный вес Вострикова в общем идейно-художественном балансе «Стульев».

Самая гнусная, общественно опасная и — главное — живучая разновидность рыцарей легкой наживы воплощена Ильфом и Петровым в образе «голубого воришки» Александра Яковлевича, как пиявка присосавшегося к бюджету собеса. «Все существо его протестовало против краж,— иронически характеризуют сатирики своего героя,— но не красть он не мог. Он крал, и ему было стыдно. Крал он постоянно, постоянно стыдился, и поэтому его хорошо бритые щечки всегда горели румянцем смущения, стыдливости и конфуза... Свет не видывал еще такого голубого воришки, как Александр Яковлевич».

Румянец Александра Яковлевича и эпитет «голубой», такой иррациональный в применении к нему и вместе с тем такой точный, имеют глубокое, метафорическое значение. Румянец — это не просто румянец, это умение маскироваться, способность прикинуться в нужный момент простачком. Это благообразная внешность, камуфляж, столь необходимый всякому грабителю.

Очень эффективно работает на образ сквозная деталь, резко усиливающая сатирическое звучание главы «Голубой воришка»,— дверные пружины. На первый взгляд, страсть Альхена к невинным механизмам — чистый каприз, удел юмористики. Но, если вдуматься, двери, которые хлопают, как мышеловки, скрывая от постороннего взгляда застенчивого ворюгу,— образ, исполненный яркого сатирического содержания. Предмет, призванный охранять от воров, охраняет вора.

В отличие от Александра Яковлевича Никифор Ляпис, внутренне, быть может, и убежден, что его упражнения дают ему моральное право запускать руку в карман государства — собирать урожай по гонорарным ведомостям. Объективно же вирши халтурщика — литературный эквивалент отмычки, приспособление для вскрытия редакционных сейфов.

Превосходно характеризуют Ляписа бездарные и безыдейные опусы, о которых говорилось выше, его бесчисленные «ляпы», остро высмеиваемые Персицким. Глупость, полное отсутствие литературного вкуса и знаний делают героя еще более непривлекательным.

Один из товарищей Никифора по духу и по квартире, персонаж главы «Золотоискатели», начиная писать пьесу, сложным путем подсчитывает разовую выручку того театра, где он собирается ее ставить. Этот служитель муз лишний раз выбалтывает, какие «идеалы» приводят к окрестностям искусства и его самого, и небезызвестного автора «Гаврилиады».

Потребительский подход к жизни лежит в основе поведения Эллочки Щукиной, точно так же, как варварски утилитарное отношение к языку определяет ее лексикон. Из всего великого и могучего русского языка Эллочка отбирает для поддержания контактов с внешним миром тридцать речений, полностью исчерпывающих ее эмоции и интересы. И многообразная действительность повернута к Щукиной лишь одной стороной — универсальными магазинами и пошивочными ателье.

Конкуренция Эллочки с дочерью американского миллиардера Вандербильда, в корне подрезающая хозяйство Щукиных, показывает нам характер «людоедки» в динамике. И выясняется, что ее кличка, возникнув поначалу как авторская реакция на мизерность Эллочкиных мыслей и бедность ее речи, перерастает в общую оценку социального облика Щукиной. Людоедка — это значит хищная приобретательница, эгоистка и мещанка, игнорирующая все, кроме своих капризов.

Демонстрируя в образе Эллочки реально существующую породу людей, Ильф и Петров пользуются сложной оптикой. Несомненные признаки преувеличения несет на себе речевая

характеристика героини. Сквозь призму гротеска поданы эпизоды ее состязания с миллиардершей. Тем не менее образ Щукиной настолько достоверен и правдив, что — это можно сказать уже без преувеличения — стал нарицательным.

Одно из сатирических отступлений в «Двенадцати стульях» представляется весьма важным для понимания романа. Оно приводит к общему знаменателю отрицательные образы книги, показывает, каким критерием пользовались Ильф и Петров, когда определяли социальный состав своих героев, и, наконец, в ясной и яркой форме выражает взгляд писателей на один из тягчайших пережитков прошлого. Вот о чем говорят писатели в этом отрывке:

«Есть в Москве особая категория людей. Они ничего не понимают в живописи, не интересуются архитектурой и не любят памятников старины. Эта категория посещает музеи исключительно потому, что они расположены в прекрасных зданиях. Эти люди бродят по ослепительным залам, завистливо рассматривают расписные потолки, трогают руками то, что трогать воспрещено, и беспрерывно бормочут:

— Эх! Люди жили!

Им не важно, что стены расписаны французом Пюви де Шаванном, им важно узнать, сколько это стоило бывшему владельцу особняка. Они поднимаются по лестнице с мраморными изваяниями на площадках и представляют себе, сколько лакеев стояло здесь, сколько жалованья и чаевых получал каждый лакей.

На камине стоит фарфор, но они, не обращая на него внимания, решают, что камин — штука невыгодная: слишком много уходит дров. В столовой, обшитой дубовой панелью, они не смотрят на замечательную резьбу. Их мучит одна мысль: что ел здесь бывший хозяин-купец и сколько бы это стоило при теперешней дороговизне?

В любом музее можно найти таких людей. В то время, как экскурсии бодро маршируют от одного шедевра к другому, такой человек стоит посреди зала и, не глядя ни на что, мычит, тоскуя:

— Эх! Люди жили!»

Ни с Эллочкой Щукиной, ни с отцом Федором или Александром Яковлевичем читатель в музее не встречается. А между тем вообразив, как поведут себя эти персонажи в предлагаемой ситуации, с полной отчетливостью осознаешь, насколько они родственны. Тот же потухший взор, с завистью и сожалением устремленный в прошлое, та же привычка, ставшая второй натурой,— привычка считать, что чистоган по-прежнему является приводным ремнем человеческого существования. Унылое «Эх! Люди жили!» — общий девиз этих «героев», яркий видовой признак существа, живущего былым, мечтающего в прошедшем времени, марка стяжателя и злопыхателя, враждебного всему новому.

В сатирическом зверинце «Двенадцати стульев» под вывеской «Эх! Люди жили!» поселено большое число действующих лиц. Помимо самого Воробьянинова и других крупных монстров, здесь можно найти коллекцию

фигур помельче, вроде знойной вдовушки Грицацуевой, дельца-пройдохи Коробейникова, безымянного аптекаря, продавшего Кисе краску для волос, и т. п.

Сам Остап, корыстолюбие которого, толкнув великого комбинатора на поиски брильянтов, стало главной пружиной действия в «Двенадцати стульях», совмещает в себе функции экспоната этой выставки пороков и гида, демонстрирующего ее читателю. Выступая в ряде эпизодов в качестве разоблачителя, он показан к концу книги как банкрот. Сообщения о крупном денежном выигрыше, выпавшем на долю клуба автомобилистов, и о судьбе сокровища, что «перешло на службу другим людям», подчеркивают крах Бендера. Человек, который старается добыть деньги, не трудясь, который норовит завоевать их в поединке со случаем, падает жертвою случая, выражающего историческую закономерность. Эта мысль — итог похождений Остапа в «Двенадцати стульях». Она логически завершает серию вставных новелл, где даны портреты потребителей и приобретателей — неважно, в профиль или в анфас, за основным их занятием или побочным. Она сливается с замыслом этих разоблачительных эпизодов, становясь главной идеей романа.

Почти каждый из сатирических героев книги, являясь типическим для определенных условий характером, оказывается по отношению к другим фигурам типическим обстоятельством — деталью того особого условного мирка, который Ильф и Петров создали в «Двенадцати стульях».

Среди его обитателей насчитывается много персонажей на вторых и третьих ролях, но ни один из них, пожалуй, не выглядит статистом. Буквально несколько строк уделяют писатели провинциальной болтовне парикмахера «Пьера и Константина», охотно откликающегося на имя Андрей Иванович, а образ обывательской глупости и невежества создают необыкновенно впечатляющий:

«Современная наука,— говорил Андрей Иванович,— дошла до невозможного. Возьмите, скажем, у клиента прыщик на подбородке вскочил. Раньше до заражения крови доходило, а теперь в Москве, говорят,— не знаю, правда это или неправда,— на каждого клиента отдельная стерилизованная кисточка полагается».

Завершает эту меткую карикатуру великолепный штрих: «Пьер и Константин, давно уже порывавшийся сделать сообщение на медицинскую тему, заговорил, опасливо оглянувшись:

— Теперь вся сила в гемоглобине».

Авторское «опасливо оглянувшись» плюс гротескная речевая характеристика — и готово эскизное, но достоверное изображение мещанина из «парикмахерского» города N. Подобную же личность осмеивают Ильф и Петров, живописуя в главе «Муза дальних странствий» любителя дорожных анекдотов, рассуждая в лирико-юмористических отступлениях о влиянии матраца на человеческие судьбы или о среднестатистическом человеке, показывая ничтожного чревоугодника и летуна Брунса.

Многие сцены и детали романа, порой даже мимолетные, воспроизводят тот микроклимат,

который способствовал временному благоденствию мирка паразитов, тунеядцев и глупцов. Скажем, такие моменты, как пребывание Чарушникова в советском аппарате, Якова Менелаевича — на посту театрального администратора, Остапа — на борту парохода «Скрябин»,— это злейший укор благодушным и самоуспокоенным руководителям.

Показ контрамарочников — первое выступление Ильфа и Петрова против «блата», разговор о закрытых и забитых дверях — протест против неуважительного отношения к советскому человеку, позднее ставший главным мотивом творчества Ильфа и Петрова,— служат той же цели. Писатели показывают, какие явления на руку нашим идейным антиподам, какие обстоятельства помогают этим людям приноравливаться к действительности.

Некоторые отрывки из «Двенадцати стульев» (история студенческого общежития, заселенного посторонними людьми, зарисовка вокзальных часов с разными показаниями, о которых Остап говорит: «Очень удобно для свиданий!.. Всегда есть десять минут форы»), будучи органической составной частью романа, в то же время воспринимаются как маленькие деловые фельетоны, в свое время имевшие, надо думать, резонанс.

Особое место в «Двенадцати стульях» занимают эпизоды, где Ильф и Петров поминают своих коллег-журналистов или говорят о недостатках театра, кино, эстрады, радио.

Нескрываемое презрение испытывают писатели к двум корреспондентам, у которых «несмотря на ...разницу в характерах, возрасте,

привычках и воспитании, впечатления... отливались в одни и те же затертые, подержанные, вывалянные в пыли фразы». Зато изобретательного работягу Персицкого, насмешливо, хотя и наскоро обличающего Ляписа, а под конец и самого Бендера, они пусть и не выдвигают в положительные герои, но, несомненно, уважают и одобряют. Свое отношение к работникам «Станка» Ильф и Петров в принципе выражают скупо и сдержанно. Сцены в редакции, по-видимому, были задуманы, как юмористический рассказ о буднях газеты вообще. Они и напоминают чапековский очерк «Как это делается».

Деятельность театра, истязающего классическую драматургию на прокрустовом ложе формализма и вульгаризаторства, видна читателю как со стороны партера, так и из-за кулис. Нагнетая зрительные и слуховые впечатления, подчеркивая нелепость актерских реплик и бессмысленность цирковых антраша, Ильф и Петров, осуждают антинародное искусство, знаменосцем которого выступает в романе величественный Ник. Сестрин, а ратниками — шумливые, и скандальные Галкин, Палкин, Малкин, Чалкин и Залкинд.

Черноземный Баттистини, исполняющий по радио пошловатые песенки под балалайку, расторопный куплетист в рубчатой бархатной толстовке, «киношники»-фальсификаторы, вооруженные классической фразой «Дышите глубже: вы взволнованы!» — последовательно сменяя друг друга, дают Ильфу и Петрову возможность вновь сказать, что пошлость в искусстве — отвратительное и вредное явление,

что она калечит и оглупляет людей, обворовывает их, подменяя безвкусными суррогатами подлинные эстетические ценности.

Нащупав слабую струнку того или иного персонажа с безошибочной уверенностью опытного хирурга, отыскав и истолковав темную сторону факта или явления, Ильф и Петров отнюдь не заставляют образ вытягиваться по этой струнке, не превращают его в безжизненное вместилище идеи. Поэтому «герои» «Двенадцати стульев» привлекают внимание читателя и смешат его не только социально опасными своими чертами, но и чисто человеческими слабостями. То есть, иначе говоря, юмора в романе ничуть не меньше, чем сатиры. Это не значит, что писатели пытаются смягчить участь своих «подшефных». Ведь смех — не реабилитация, не отпущение грехов. Ильф и Петров веселы и жизнерадостны, ибо верят в прочность своей позиции, в мощь того общества, именем которого они вершат сатирический суд. И они позволяют себе шутить, хорошо зная, что все здоровое имеет иммунитет против ядовитых свойств смеха, а дурное гибнет под его дезинфецирующим воздействием. Сатира Ильфа и Петрова — это смех без малейшей примеси слез.

Этот смех нет-нет да и пускается в шаловливые затеи и проделки. То лукаво подмигнет зеваке, то примется жонглировать остротами, придуманными фамилиями и названиями, то обрушит на читателя каскад метких, но безобидных наблюдений. Но, право же, нигде в «Двенадцати стульях» он не отличается таким пристрастием к острым комедийным ситуа-

циям, не сверкает так ярко, игриво и внешне беззаботно, как в главе «Междупланетный шахматный конгресс» или во вставных новеллах об Авессаломе Изнуренкове и инженере Щукине.

Комическое положений и комическое характеров легко и свободно трансформируется у Ильфа и Петрова одно в другое. Изнуренков, например, входит, вернее, суетливо врывается в роман с подробной авторской сопроводительной. «Сущность его жизни и деятельности,— пишут сатирики,— заключалась в том, что он органически не мог заняться каким-нибудь делом, предметом или мыслью больше чем на минуту». Веселые эпизоды с участием Изнуренкова вытекают из этой характеристики и вливаются в нее. Постоянные восклицания героя («Ах, ах! Высокий класс» и т. п.), авторские ремарки к ним, с вкраплениями повторяющихся деепричастий («блея», «подпрыгивая»), гармонично сочетаются с намеченным вначале контуром.

Приключение инженера Щукина, разумеется, трудно объяснить свойствами его натуры, хотя оно и оставляет какое-то жалостливо-пренебрежительное воспоминание об этом человеке. Экая, дескать, шляпа. Но вот одна-единственная фраза в третьей части книги: «В чудном мраке пятигорской ночи по аллеям гуляла Эллочка Щукина, волоча за собой покорного, примирившегося с ней Эрнеста Павловича»,— и прежде расплывчатый характер обретает очертания, ситуация задним числом мотивируется, в какой-то мере утрачивая фарсовый привкус.

Столкновение богатой фантазии Остапа с маниакальным увлечением васюкинцев высекает искры юмора, дающие нам возможность повнимательней приглядеться к главному герою эпопеи. «Шахматный» эпизод, стало быть, вовсе не должен рассматриваться как сугубо развлекательный. Такое же положение и с четой Калачевых. Добрая писательская улыбка сопутствует симпатичным молодоженам, которые своей стоической бедностью и честностью оттеняют дурные черты концессионеров. Мы вновь видим на этих примерах, что юмористические мотивы у Ильфа и Петрова находятся в теснейшем взаимодействии с сатирическими.

Лилипуты в «Двенадцати стульях» пытаются вести себя так, будто Гулливера не существует в природе. Духовные пигмеи, они прикидываются нормальными существами. Как наивны, беспочвенны и тщетны, однако, их попытки жить вне времени, в отрыве от реальных пропорций и отношений действительности!

Словно ветром сдувает карточный домик «Меча и орала», едва участники «Союза» начинают предчувствовать разоблачение. Холодеет от почтительного страха бывший предводитель, вспоминая, что его имущество национализировано властью рабочих и крестьян. Пугливо шарахается от посетителей «голубой воришка», подозревая в них представителей карающего правосудия. Словом, незримое присутствие Гулливера остро ощущается в «Двенадцати стульях». Впрочем, он, отнюдь не отсиживаясь за кулисами, вмешивается в события

и непосредственно. Его ироническую насмешку мы слышим поминутно.

В главе, посвященной строительству старгородского трамвая, положительное начало на некоторое (правда, очень короткое) время обретает и осязаемую образную форму. Ильф и Петров не гонятся за идеальными героями. Их цель проще: Они сопоставляют дурное с рядовым. Энтузиаст инженер Треухов, застенчивый и трудолюбивый человек, долгие годы отстаивающий свои мечты, и помогающий ему завкомхозом Гаврилин, несмотря на то что отведено им в романе немного страниц, самим фактом своего существования опровергают философию стяжателей. Эти люди являются в книге выразителями морали социализма. Гаврилин и Треухов не связаны ни с кем из сатирических персонажей романа, они не причастны к судьбе брильянтов, к развитию действия. И тем не менее для понимания идеи «Двенадцати стульев» эти образы важны.

В отличие от Персицкого, которому свойственны резонерские черты, Гаврилин и Треухов утверждают свои идеалы в труде. Разговоры для них настолько непривычная стихия, что на трибуне они поневоле впадают в декларативное многословие. Но эта ораторская беспомощность, даже вызывая смех, не уничтожает симпатию к тем, кто смысл жизни видит в работе, приносящей пользу большому человеческому коллективу.

Юмор верно служит Ильфу и Петрову и тогда, когда они создают положительные образы. В «Двенадцати стульях» писатели обнаруживают эту сторону своего дарования с робостью:

Что греха таить, Гаврилин и Треухов — бледноватые фигуры. Им не по плечу соревноваться с другими персонажами книги. Поэтому, видно, они и стоят в стороне от круговорота событий. Но ведь первые эксперименты не всегда бывают достаточно последовательными и вполне удачными. И все же без них не прийти к творческим открытиям. Важно начать поиски на верном направлении. Ильфу и Петрову отчасти удается это сделать.

3. Прием служит идее

Идея романа, естественно, предопределила его «режиссерский» план. Она сказалась на композиции книги, решающим образом повлияла на ее сюжет, на принципы монтажа эпизодов и деталей. Она потребовала от писателей тщательного, вдумчивого распределения и решения ролей, высокой операторской техники.

В составе «Двенадцати стульев», произведения, если можно так выразиться, необычайно кинематографичного, можно различить несколько циклов небольших сатирических новелл. Некоторые из этих циклов, например, воробьяниновский, чрезвычайно близко примыкают к истории погони за сокровищем, почти сливаясь с основной сюжетной линией романа. Другие же, вполне самостоятельные по своему содержанию (эпизоды с «Мечом и оралом», Щукиным, Изнуренковым и т. п.), только условно связаны с фабулой. В этом смысле «Двенадцать стульев» напоминают сложное предложение со многими придаточными, в каж-

дом из которых есть свое подлежащее и свое сказуемое, свои определения и обстоятельства. Конечно, придаточные предложения расширяют мысль главного. Отбросив их, мы обедним смысл фразы. Но, с другой стороны, они, даже будучи вырваны из контекста, сохранят хоть небольшую толику своей собственной ценности.

Стараясь подавить действие центробежной силы, лишающей некоторые эпизоды связи с романом, писатели прибегают к частому переключению читательского внимания с одного объекта на другой. В главе «Замечательная допровская корзинка» показаны кряду: крах «Меча и орала», детективная деятельность мадам Грицацуевой и отец Федор в ростовской водогрейке «Млечный Путь». Половина главы «Авессалом Владимирович Изнуренков» отведена купающемуся Щукину и т. п. Ильф и Петров делят на две части рассказ о щукинских злоключениях, обрывают его в кульминационной точке, чтобы, заинтриговав читателя, впоследствии вернуться к инженеру вместе с Бендером. Часто прерывая повествование затемнениями, писатели повышают таким способом его энергичность, обеспечивают почти одновременный показ действующих лиц, находящихся в тот или иной момент в разных местах.

В некоторых случаях Ильф и Петров умышленно вспоминают о персонажах, уже выбывших «из игры». Снова пучок сюжетных линий оказывается в руках авторов романа. Этот прием преследует не только цель чисто композиционную — сохранить единство повествова-

ния, но и помогает Ильфу и Петрову оттенять важные в смысловом отношении моменты. Глава «Изгнание из рая», например, начинается с быстро мелькающих зарисовок, каждая из которых возвращает наше внимание к героям других глав. Кинематографическая смена кадров настораживает, заставляет ждать необычного — не случайно же писатели так подчеркивают, чем заняты уже ненужные персонажи в данную минуту. И на самом деле, снова крупным планом в романе появляется Бендер. «Есть,— повторил Остап сорвавшимся голосом». А мгновенье спустя выясняется, что тревога была ложной, брильянтов в стуле и на этот раз не оказалось.

Цельность романа Ильф и Петров стремятся поддержать и другими средствами. В главах «Вид на малахитовую лужу» и «Землетрясение», действие которых происходит на Кавказе и в Крыму, мы снова встречаемся с четой Щукиных, с «голубым воришкой», с Изнуренковым, Персицким, наконец, Кислярским. Многие действующие лица романа именно здесь получают окончательный расчет, уходят со страниц книги. Небольшие сценки, посвященные каждому из этих персонажей, несут двойную нагрузку. Это, во-первых, составные части главы, в которой сюжет продолжает развиваться. Это, во-вторых, правдивые и естественные эпилоги тех сюжетных линий, что уже отпали. Роман, в какой-то мере являвшийся циклом новелл, завершился целой серией развязок.

Обращает на себя внимание продуманность почти каждого композиционного момента

«Двенадцати стульев». Казалось бы, похоронные бюро и парикмахерские в экспозиции — это попросту верно подмеченные штрихи, игра наблюдательности. Немного погодя гробовщики принимаются хлопотать у воробьяниновского крыльца, парикмахер «Пьер и Константин» — судачить по вопросам жизни и смерти, а Киса — брить свои ультрафиолетовые волосы,— и начало книги выглядит теперь глубоко естественным, более того, необходимым. Становится ясно, что оно задает тон всей первой, антимещанской части.

Другой пример. Когда Варфоломеич передает одну пачку квитанций на стулья Бендеру, а другую отцу Федору, его миссия регулировщика на перекрестке сюжетных линий представляется завершенной. Но он снова появляется в книге, не меняя своего амплуа. На этот раз мстительный старичок пускает агрессивно настроенную Грицацуеву по следам ее «суслика». Точный психологический рисунок образа Коробейникова позволил писателям возложить на архивариуса еще одно поручение.

До распродажи гарнитура на аукционе действие романа идет в гору. Герои стремительно движутся к кульминации. Наконец извилистая тропа сюжета, кидающая их то в одну, то в другую сторону, приводит к перевалу. Отсюда героям открывается зрелище, столь бесперспективное, что только Остап, загипнотизированный видением богатства, может решиться продолжать путь. Теперь события развиваются по нисходящей кривой, лишь время от времени взбираясь на очередной хол-

мик. А холмики еще попадаются. Ведь каждый вскрываемый стул как-никак обозначает собой новую кульминацию, а его поимка — самостоятельный эпизод.

Отметим, что хотя вероятность находки с каждой неудачей, по теории Остапа, возрастает, фабула в последних главах книги развивается вяло. Сказывается, видимо, то обстоятельство, что припасы сатириков уже на исходе, новых впечатлений, новых сатирических образов, которые и есть главное сокровище романа, попадается немного. Воробьянинов, Остап и призрак брильянтов, оставшиеся наедине друг с другом, являют собой унылое зрелище. И тут Ильф и Петров торопливым рывком завершают книгу.

Конечно, развязка «Двенадцати стульев» несколько неожиданна, в плохом смысле слова. Она слабо и наспех подготовлена, и только эпилог «Золотого теленка» «спасает» этот эпизод. В пору «Двенадцати стульев» некоторое увлечение великим комбинатором помешало сатирикам привести Остапа к естественному краху. Оно, вообще, стало причиной многих недостатков романа, который утрачивает свой сатирический накал всякий раз, когда Ильф и Петров позволяют Бендеру беспрепятственно резвиться. Писатели любуются остроумием своего детища, а между тем мимо их внимания проносятся десятки моментов, достойных критического разговора. Тут и существенные изъяны в натуре Остапа, и различные пороки его случайных знакомых. Атлет с чеканным, словно на медали выбитым лицом часто удобен в роли обозревателя. Но у меда-

ли есть и оборотная сторона: герой в этих случаях почти неуязвим для насмешки. Когда же Остап становится подсудимым, он утрачивает способности комментатора. Ведущий персонаж «Двенадцати стульев» дал своим авторам немало преимуществ, но взамен потребовал немалых жертв и уступок, наносящих известный ущерб роману.

Изо всех сил стараясь избежать монотонности, стремясь к лаконичной и запоминающейся форме, Ильф и Петров не ограничиваются разнообразием персонажей, крутыми сюжетными поворотами да нагнетанием наблюдений и острот. Большое значение придают они, например, выбору ракурса, при котором наиболее рельефно обрисуются интересующие их стороны явления. Можно начать с мелочей. Ночная операция на пароходе. «Великий комбинатор, пришлепывая босыми пятками, выбежал в коридор, обшитый вишневыми панелями. На секунду большое зеркало в конце коридора отразило его фигуру... Зеркало очистилось. Затем в нем снова появился великий комбинатор. В руке он держал стул с гнутыми ножками». Угол зрения выбран не обычный для литературы. Но именно в коридорном зеркале мелкий авантюризм Остапа отражается по-особому выпукло.

В другом случае Ильф и Петров аналогичным «кинематографическим» способом усиливают контраст между «нечистой парой» и прочими людьми: «Белые штаны самого разнообразного свойства мелькали по игрушечному перрону: штаны из рогожки, чертовой кожи, коломянки, парусины и нежной фланели.

Здесь ходили в сандалиях и в рубашках «апаш». Концессионеры, в тяжелых, грязных сапожищах, тяжелых и пыльных брюках, горячих жилетах и раскаленных пиджаках, чувствовали себя чужими».

Пейзаж и уличные сценки в «Двенадцати стульях», как в каждом художественном произведении, аккумулируют в себе определенное настроение, дают зарядку соответствующей части текста. Умело накладывая краски, писатели сосредоточивают читательское внимание на самых важных деталях изображаемого. Глазами охотника за сокровищем смотрят Ильф и Петров на старгородскую оттепель: «По мостовой бежала светлая весенняя вода. Стоял непрерывный треск и цокот от падающих с крыш брильянтовых капель. Воробьи охотились за навозом. Солнце сидело на всех крышах. Золотые битюги нарочито громко гремели копытами по обнаженной мостовой и, склонив уши долу, с удовольствием прислушивались к собственному стуку». Азартным метаниям Ипполита Матвеевича превосходно аккомпанируют «золотые битюги» и «брильянтовые капли».

Вид «тщательно расчесанного Машука» в кавказской зарисовке подчеркивает, насколько опустились за время скитаний Остап и Киса. Утреннее солнце, отражающееся в пенсне спящего на лодке Воробьянинова, по-новому освещает тяготы авантюристической затеи со стульями. «Накрахмаленная» тропическая флора, бананы и саговые пальмы, которые «отгоняли мух с лысины инженера», помогают выявить мещанскую натуру человека, взываю-

щего: «Мусик!!! Готов гусик?!» Пейзаж в каждом из приведенных примеров «подгримирован» с учетом того авторского задания, которое выполняет эпизод.

Поскольку косвенно задета область стилизации, добавим еще несколько слов по этому поводу. Ильф и Петров, случается, подают событие прямо через восприятие персонажа. Отец Федор, как известно, сам повествует о своих похождениях. Даже те главы с его участием, где в роли рассказчика выступают авторы, приспособлены к речевой манере Вострикова. Специфическую окраску приобретают факты и явления, рассматриваемые с позиций Остапа.

Подвижная и многообразная «тактика съемки» дает писателям возможность подставить сатирические мишени под перекрестный огонь, достающий их с фронта, с флангов и с тыла. Неисчерпаемую выдумку и изобретательность проявляют Ильф и Петров, разрабатывая портреты и характеры своих героев. В «Двенадцати стульях» не найти двух действующих лиц, о которых можно было бы сказать, что они скроены и сделаны по одному стандарту, с рабским соблюдением некой лабораторной рецептуры. Писатели отыскивают индивидуальный подход к каждому персонажу и руководствуются при этом соображениями, далекими от юмористического штукарства, подчиняя все разнообразие изобразительных средств идейному замыслу книги.

Нет надобности приводить здесь инвентарный список приемов типизации, используемых Ильфом и Петровым в «Двенадцати стульях».

Но основные принципы ее, пожалуй, следует назвать. Персонаж романа раскрывается, по большей части, в поступках. Чем дольше фигурирует он на страницах книги, тем решительнее участвует в формировании этого образа сюжет, тем более подчиненную роль играют в его создании внешний и психологический портреты, оформленные как особая независимая часть текста. Их заменяют рассеянные по многим страницам мелкие и крупные штришки. Точно лавина, катящаяся со склона, обрастает герой в ходе повествования подробностями. Похождения отца Федора, если и не опровергают, то в немалой степени смягчают выданную ему поначалу аттестацию. Воробьяниновские доблести далеко не исчерпываются теми чертами, на которые авторы намекают в сцене его одевания. Характер предводителя последовательно обнаруживает себя во всех изгибах на протяжении целого романа.

Когда речь идет об эпизодических фигурах, Ильф и Петров прибегают к лобовым авторским оценкам чаще. Изнуренков наделяется характеристикой, которая уже приводилась. Кроме того, он запечатлен и средствами словесной живописи: «Подобно распеленатому малютке, который, не останавливаясь ни на секунду, разжимает и сжимает восковые кулачки, двигает ножонками, вертит головой величиной с крупное антоновское яблоко, одетой в чепчик, и выдувает изо рта пузыри, Авессалом Владимирович Изнуренков находился в состоянии вечного беспокойства. Он двигал полными ножками, вертел выбритым подбородочком, издавал ахи и производил

волосатыми руками такие жесты, будто делал гимнастику на резинках». Нетрудно заметить, что в этом описании зримое недвусмысленно выдает незримое. Пунктирная линия жестов и поступков очерчивает душевный мир осмеиваемой личности со всеми его извилинами и закоулками.

Описание Изнуренкова — гибрид портрета и характеристики. Подобный же случай — румянец Александра Яковлевича. Примеры эти дают некоторое представление о той особенности ильфовско-петровского творческого мышления, которую не назовешь иначе, как психологизмом.

Сквозь действия второстепенного персонажа «Двенадцати стульев» обычно красной нитью проходит присущий одному ему лейтмотив. Что бы ни делал, что бы ни говорил Изнуренков, он обязательно блеет, подскакивает; Полесов — кипятится; Александр Яковлевич — краснеет. Мало-помалу выкристаллизовываются постоянные глаголы, каждый из которых как бы имеет своего хозяина. Впрочем, даже Бендер и Воробьянинов располагают подобной собственностью. В частности, о великом комбинаторе сатирики несколько раз пишут: «Остапа несло», о предводителе: «Ипполит Матвеевич маялся».

Много интересного рассказывают читателям о своих владельцах вещи: Эллочкин гардероб, востриковский чемоданчик, мастерская Полесова, допровская корзинка Кислярского. В неодушевленных предметах оживает душа того, кому эти предметы принадлежат.

Важнейшим приемом лепки образа Ильф

и Петров считают речевую характеристику. Об этом единогласно свидетельствуют действующие лица книги от Остапа до парикмахера Андрея Ивановича, от людоедки Эллочки до Кислярского, Полесова, Брунса. Ненавязчиво, но упорно писатели выделяют словечки и фразеологические сочетания, идиомы и интонации, которые с наибольшей точностью выражают индивидуальность говорящего. «Ахи» становятся изнуренковским «коньком», людоедские восклицания — Эллочкиным и т. д.

...Неисчерпаемые арсеналы мастерства Ильф и Петров в своем первом романе целиком отдают борьбе с пережитками прошлого.

4. Путешествие в мир гротеска

По-видимому, о «Золотом теленке» Ильф и Петров начали думать вскоре после опубликования «Двенадцати стульев». Но, собираясь приступить к работе над романом и уже принявшись за нее, писатели нащупывали темы книги в своих фельетонах и маленьких юмористических заметках для различных газет и журналов, в особенности для «Чудака».

Впоследствии почти целиком, без особых изменений вошел в роман рассказ Ф. Толстоевского «Чарльз-Анна-Хирам»[1] (в книге имя героя — Генрих Мария Заузе). Передали «Золотому теленку» свой запас наблюде-

---

[1] Этот и другие упоминаемые здесь рассказы и фельетоны Ильфа и Петрова печатались в «Чудаке» с 1928 по 1930 г.

ний веселая сатирическая зарисовка «Душа вон», проблематику — фельетоны Ильфа и Петрова, написанные вместе и порознь: «Новый дворец», «Источник веселья», «Долина», «Призрак-любитель», «Древо познания», «Бледное дитя века» и др. Но особенно тщательно выверили писатели замысел своего второго романа в повести «Светлая личность», в циклах новелл «Необыкновенные истории из жизни города Колоколамска» и «Новая Шахерезада». К узловым проблемам времени сатирики на этот раз подошли со скромным арсеналом теневого театра. Чудовищно-уродливые силуэты при всей своей смелой карикатурности были одноцветны, мрачны по тону и потому весьма условны. «Золотой теленок» еще только приближался. Его тень опередила своего хозяина. Но и в тени улавливаются порой очертания предмета. С этой точки зрения и следует рассматривать «чудаковские» гротескные вещи Ильфа и Петрова.

Начнем с «Колоколамска». В «Необыкновенных историях» Ильф и Петров опять вплотную подходят к теме обывательской дикости и косности. Следуя традиции Щедрина (к сожалению, слишком подражательно), они создают гротескный образ целого селения. Колоколамск — город-персонаж, но, конечно, не город-герой. Жизнь населяющих его мещан течет монотонно и скучно. Только изредка нарушается это дремучее спокойствие каким-нибудь мелким, по сути дела, микроскопическим событием. По-своему дополняет образ города и по-своему его выражает каждый обыватель Колоколамска.

В рассказе «Город и его окрестности» Ильф и Петров излагают историю и географию Колоколамска, перемежая эти сведения анекдотами из жизни его обитателей. В числе достопримечательностей города «...горящий дом у Семибатюшной заставы. Дом этот горит ежедневно уже в течение пяти лет. Его каждое утро поджигает домовладелец бранд-майор Огонь-Полыхаев, чтобы дать работу вверенной ему пожарной команде».

Воплощением сути Колоколамска является поражающая зрителя могила неизвестного частника. Откуда она взялась? Да вот откуда. «В конце нэпа приехал в Колоколамск никому не известный частник за конским волосом. Весь день он ездил по городу, закупал свой товар, к вечеру внезапно упал с извозчика на Спасо-Кооперативной и скоропостижно скончался. Документов при нем не оказалось. Не желая отставать от Парижа, Брюсселя и Варшавы, устроивших у себя могилы неизвестных солдат, но не имея возможности раздобыть солдата (никто из колоколамцев никогда не воевал), горожане зарыли неизвестного частника на площади и зажгли на его могиле неугасимый огонь».

В «Колоколамских историях» писатели организовывают своеобразное литературное чистилище, куда собирают наиболее отвратительные порождения нэпа. Естественно, главным свойством колоколамцев оказывается корыстолюбие. Как и все стяжатели, жители города не слишком разборчивы в выборе средств, коль скоро дело касается наживы. Доктор Гром, попав под машину клятвийского

посольства, получает пенсию — и все колоколамцы с величайшим усердием принимаются разрабатывать золотую жилу, найденную счастливцем. На отхожий промысел в Москву едут все (рассказ «Синий дьявол»). Узнав, что курица Евтушевского снесла золотое яйцо, граждане в мечте о колоколамском Эльдорадо истребляют птицу в городе (рассказ «Золотой фарш»). Разбогатеть, любым путем разбогатеть — ни о чем больше персонажи цикла и не мечтают.

Оборотной стороной жадности — показывают Ильф и Петров — является равнодушное, хищническое отношение к результатам чужого труда, циничное отрицание человеческой способности созидать.

...Растроганный «гость из Южной Америки» принял решение увековечить свой приезд в родной город постройкой тридцатидвухэтажного небоскреба для своих сограждан. Эти последние дружно встретили его слова скептическим отпором: «Брешет,— говорили колоколамцы, качая гостя.— Что-что, а насчет дома брешет! Такие дома не могут существовать в природе».

Иронический взгляд горожан на затею «розового американца» проявился и более активно: «колоколамцы насмешливо поглядывали на постройку. Они ходили вокруг строящегося здания с видом несколько обиженных именинников и ограничивались тем, что воровали строительные материалы».

Но вот уже в окнах небоскреба отразился «даже губернский город, расположенный за 180 километров». И тут начался азартный

дележ дома. А вскоре в громадном здании прочно воцарились колоколамские обычаи. «Каждое утро пастух сгонял коров в лифты и спускал их вниз — на пастбище». «На лестничных лаковых перилах сушилось белье, а на мраморных площадках были воздвигнуты дощатые дачные клозеты». «Никита Псов, житель 19 этажа, тоскуя по привольной колоколамской жизни, залез как-то рубить дрова в лифт. Топором он зацепил какую-то кнопку, и лифт помчался. Он безостановочно летал в своей клетке вверх и вниз... Гражданка Псова, совершенно глупая баба, бегала за лифтом вниз и вверх и кричала:

— Никита Иванович! Отдай хоть ключ от квартиры! Войтить в квартиру нельзя!»

Обитатели пятого этажа, «Вороньей слободки», тут же воспользовались моментом и ограбили жилище Псова. Мудрено ли, что от небоскреба в кратчайшие сроки, кроме остова, ничего не осталось...

Колоколамцы легковерны, как все невежды. С буйным рвением подхватывают они слух о потопе, распущенный гробовщиком Васисуалием Лоханкиным. Ведь это не шуточное дело — построить ковчег, используя как рабочий чертеж рисунок Доре из библии. Своего предела глупость провинциальных обывателей достигает в истории со страшными снами Завиткова, которому привиделось однажды, что трое «партийных в кожаном поклонились ему в пояс». В конце концов колоколамцы перестраховки ради продают преступника кинорежиссеру, нуждающемуся в «типаже идиота». С таким же успехом, разумеется, для этой ро-

ли мог бы подойти всякий другой колоколамец.

В образе мосье Подлинника Ильф и Петров зло высмеивают узкий и мелочный практицизм, воинствующую расчетливость и убогую хитрость рыцарей нэпа. О, Подлинник всегда и всюду сориентируется. Это он подыскивает применение связанному Завиткову («Его нужно продать!» — заметил мосье Подлинник с обычной рассудительностью»). Это он требует, чтобы была сохранена жизнь курице, несущей золотые яйца. Оборотистый мосье мигом превращает фонтан неизвестного происхождения в целебный источник (и одновременно, конечно, в источник доходов для себя). Но как только выясняется, что «минеральные воды» берут начало в лопнувшей канализационной трубе, Подлинник, выйдя сухим из воды, прячется от клиентов за спинами своих соучастников.

Мосье Подлинник, сознавая, видимо, свое шаткое положение, старается приспособиться к эпохе. За тарелку супа и рюмку водки он приобретает у «холодного сапожника» Досифея Взносова пролетарское происхождение и придумывает себе подходящую родословную. Но ни самому мосье, ни тысячам его прототипов не укрыться от революции.

В «Золотом теленке» писатели отводят колоколамцам ограниченную жилплощадь в пределах «Вороньей слободки», тем не менее идиотизм обывательщины им удается осмеять в романе с большей художественной убедительностью. В наследство от «Необыкновенных историй» «Золотой теленок» полу-

чает также многие имена, детали, трагическую историю Хворобьева.

Бюрократизм Ильф и Петров всерьез берут в оборот на страницах гротескной повести «Светлая личность». По воле случая герой ее мелкий чинуша Егор Карлович Филюрин становится невидимкой. Он крайне удручен этим обстоятельством, так как опасается увольнения. Его страхи вполне обоснованы. Во главе «Пищ-Ха-Ха» — конторы, где служит Филюрин, пребывает самодур Каин Александрович Доброгласов, насаждающий протекционизм и канцелярщину. Одно из его излюбленных выражений: «Воленс-неволенс, но я вас уволенс».

Выгнанный из «Пищ-Ха-Ха» Евсей Львович Иоаннопольский распускает слух, будто Филюрин, используя свое новое качество, борется против порока. Испугавшись расследований, которые якобы ведет невидимка, мошенники и волокитчики начинают каяться. Доброгласов изобличает себя в стенгазете. Потом он увольняет своего брата Авеля Александровича, а под конец и сам покидает свой пост. Вышедший из тюрьмы бандит Иванопольский начинает интриговать против всемогущего Прозрачного, как называют Филюрина в городе. Но, независимо от исхода его плутней, жулики в городе уже вывелись.

«Светлая личность» отдаленно напоминает «Золотого теленка». «Пищ-Ха-Ха» — это ранняя разновидность «Геркулеса». Главный герой как повести, так и романа, желая того или нет, оказывается разоблачителем бюро-

кратов. Оговоримся лишь, что бесцветный во всех смыслах Филюрин — коллега Остапа по своим сюжетным функциям, но никак не двойник его, коль скоро речь идет об индивидуальности. Филюрин — это лишенное своего лица существо, приросшее к служебному стулу. Только по фантазии случая такой человек может играть судьбами города. Егор Карлович принадлежит к числу тех невзрачных и ничтожных канцеляристов, которых копирует подпольный миллионер Корейко.

В цикле рассказов «1001 день, или Новая Шахерезада» Ильф и Петров осуждают бюрократизм и связанные с ним явления более решительно, чем на страницах повести «Светлая личность». Писатели вводят нас в мир служебных дрязг и неурядиц, не осложняя тему побочными эпизодами. Некая контора по заготовке когтей и хвостов переживает смутные дни. Идет борьба титанов: начальник учреждения Фанатюк борется со своим заместителем Сатанюком. Победивший Фанатюк чинит суд и расправу над приверженцами соперника. Делопроизводительница Шахерезада Федоровна Шайтанова, оттягивая роковую минуту увольнения, принимается рассказывать назидательные истории, из которых и состоит цикл.

Перед нами один за другим проходят образы чернильных душ. С героем рассказа «Выдвиженец на час» Ливреиновым никто не может соперничать в наложении резолюций. В полном порядке у него «все печати, включая сюда сургучную, восьмиугольную, резиновую и квадратную», что же касается

остального, то в учреждении, работающем под эгидой Ливреинова, этого предшественника геркулесовского Полыхаева, «склады — пусты и шкафы полны бумаг».

Образ Александра Ивановича Корейко наметился в общих чертах в новелле «Двойная жизнь Портищева», которую проще процитировать, чем пересказать. Работал «по профессиональной линии и занимал покойное место в одном из мощных московских губотделов», тихий, исполнительный, аккуратный человек. «Как бы рано ни приходили служащие в губотдел, за столом зам. председателя уже находился товарищ Портищев».

«В полдень Портищев вынимал из ящика письменного стола репку и, заботливо очистив плод перочинным ножиком, разгрызал ее жемчужными зубами... Он не ел, а питался. Он ел не яйца, а жиры, углеводы и витамины».

«После принятия пищи работяга сметал со стола крошки и, хотя делать было уже решительно нечего, принимал озабоченный вид перегруженного работой человека. Он до такой степени привык притворяться, что ничуть не скучал, глядя целыми часами в ненужную бумажку».

«Обычно товарищ Портищев не выступал, ограничиваясь лишь внимательным выслушиванием ораторов и планомерным голосованием. Он тщательно следил за директивами, и его мнение с поразительной точностью совпадало с мнением вышестоящих товарищей.

Членские взносы он платил аккуратно и задолженностей за ним никогда не бывало».

Как и подпольный миллионер, Портищев пристойным поведением прикрывал нутро матерого хищника. За шестьдесят километров от столицы, в родной деревне, этот профсоюзный деятель раз в неделю преображался, становясь тем, кем он и является на самом деле,— жадным приобретателем, крепеньким кулаком. И вновь, когда кончался выходной день, Портищев, подобно Корейко, расставался на время со своим богатством, со своей настоящей жизнью, ради того маскарада, который какое-то время помогал ему приспосабливаться к советской действительности.

По сути дела, двойную жизнь ведут и «уполномоченный по учету газонов товарищ Абубакиров» с «уполномоченным по учету вазонов товарищем Женераловым» из рассказа «Гелиотроп». С видом крайне занятых людей просиживают они десятки часов за учрежденческими столами, крутят арифмометры, озабоченно щелкают костяшками счетов — и все для того, чтобы скрыть друг от друга свое безделье. Каждый из «уполномоченных» старается прийти на работу раньше сослуживца и позже уйти. «И рассказывают... что эти люди до сих пор продолжают симулировать за своими шведскими бюро»,— такими словами завершает делопроизводительница новеллу. Ильф и Петров словно дают понять, что вновь примутся в «Золотом теленке» за разоблачение сказки про белого бычка в унылой интерпретации канцеляристов-лоботрясов.

В «Новой Шахерезаде» находит себе также место образ перерожденца и карьериста,

занятого погоней за личными выгодами и привилегиями. Герой, казалось, добивается успеха. Он занимает явно не по способностям ответственный пост с доходными командировками; от производства его отделяет глухая стена секретарей. Он приучается подписывать бумаги, не вникая в их содержание, но выводя зато забавнейшие росчерки, привыкает «говорить со зловещими интонациями в голосе и глядеть на просителей невидящими цинковыми глазами». Но — шила в мешке не утаишь. Алладинов обнаруживает в один прекрасный день свою сущность на людях. И этот день кладет предел его головокружительной карьере.

Думается, что некоторые названные персонажи «Новой Шахерезады» впоследствии рассматриваются писателями как эскизы не только к «Золотому теленку», но и к роману «Подлец». «Человек, который в капиталистическом мире был бы банкиром, делает карьеру в советских условиях»,— так Петров выражает идею «Подлеца». Образы Портищева и Алладинова могут расцениваться как творческая разведка во владения этого замысла.

Говоря, что повести «Светлая личность», «1001 день» и «Необыкновенные истории» имеют прямое отношение к «Золотому теленку», необходимо учитывать, насколько сложен был процесс перехода гротескного образа в сатирическую эпопею, где преувеличения, условные ситуации, стилизация, хотя и имеют применение, но далеко не такое широкое, как в новеллах. «Подгонка» деталей «Новой Шахерезады» или «Необыкновенных историй» к «Зо-

лотому теленку» идет по линии смягчения, а порою и устранения гротескных элементов, в частности, сюжетных.

Разумеется, коррективы и усовершенствования, вносимые Ильфом и Петровым в их творческую манеру при работе над вторым романом, не носят характер произвольных преобразований. Элемент художественного каприза играет в данном случае, как и вообще во всей деятельности обоих сатириков, ничтожную роль. Перемена ориентации в сфере изобразительных средств связана у Ильфа и Петрова с ломкой некоторых устаревших принципиальных установок. Метафизическая, вырванная из общего «всесоюзного» жизненного контекста, концепция действительности, которая лежит в основе «чудаковских» циклов, перестает удовлетворять писателей. А кому претит односторонний подход к миру, тому тесны узкие рамки гротескных сатирических жанров. Отсюда и мучительный вопрос: «Мы чувствуем, что надо писать что-то другое. Но что?» Вскоре Ильф и Петров отвечают на него своим новым романом.

5. У истоков «Золотого теленка»

Творческая история «Золотого теленка» во многом отличается от биографии предыдущего романа. В своих записях Петров замечает по этому поводу: «Писать было трудно... Мы вспоминали о том, как легко писались «12 стульев», и завидовали собственной

молодости. Когда садились писать, в голове не было сюжета. Его выдумывали медленно и упорно»[1].

Подобно путешественнику, который, нащупывая верный путь, иногда теряет ориентировку, сворачивает на заманчивые боковые тропинки, потом приводящие к тупикам и пропастям, Ильф и Петров в набросках к «Золотому теленку» не раз уходят в сторону от серьезной сатирической проблематики. Напластования черновых записей сохраняют следы большой и упорной работы писателей над темой романа и ее ответвлениями, над сюжетом, эпизодами, деталями книги.

Среди бумаг Ильфа и Петрова есть вариант фабулы, записанный рукой старшего из соавторов. Действие «Великого комбинатора» отнесено здесь к строительству нового дома. Герой и героиня с нетерпением ждут завершения работ, потому что отсутствие жилплощади препятствует их браку. Затем на арене появляется Остап. Ему известна какая-то история, связанная с наследством бывшего американского солдата. Деньги эти, видимо, оставлены по завещанию девушке, живущей в России. Остап никак не может найти ее. Он решает подыскать ей замену. Имя и фамилия героини, вероятно, отвечают всем требованиям Бендера. Остап вставляет палки в колеса стройки, чтобы оттянуть проектируемую свадьбу. Набросок завершается так:

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 43.

«Герой в отчаянии. Комната есть, но девушки уже нет».

История эта находит себе применение в главе «Дружба с юностью», превратившись из общего сюжетного замысла романа в элемент дорожного разговора:

«Да,— сказал третий пассажир,— бывают различные факты в области денежного обращения. У одной московской девицы в Варшаве умер дядя и оставил ей миллионное наследство, а она даже не знала. Но там, за границей, пронюхали, и уже через месяц в Москве появился довольно приличный иностранец. Этот голубчик решил жениться на девушке, пока она не проведала про наследство. А у нее в Москве был жених, тоже довольно красивый молодой человек из Палаты мер и весов. Она его очень любила и, естественно, не хотела выходить замуж за другого. А тот, иностранец, прямо с ума сходил, посылая ей букеты, конфеты и фильдеперсовые чулки. Оказывается, иностранный голубчик приехал не сам от себя, а от Акционерного общества, которое организовалось специально для эксплуатации дядиного наследства... В общем, все кончилось крахом. Девушка вышла замуж за своего, советского».

И дальше:

«Теперь пассажиры сидели тесно, голова к голове и, задыхаясь, шептали:

— Недавно международное общество Красного Креста давало объявление в газетах о том, что разыскиваются наследники американского солдата Гарри Ковальчука, по-

Великий комбинатор 6

Глава I Новый фин. год в Москве. Заканчивается по-
стройка дома. Великий слух о чудесных домах. [illegible]
[illegible] как магнит ходит глазами, пайщики кооператива. Они
прячутся друг от друга и интригуют. Множество
[illegible] надо и [illegible] которые завидуют от нового
дома. Появление героя с неведомой. [illegible] во-
[illegible] ее по дому и [illegible] [illegible] [illegible]-
ний [illegible] дома

Глава III Что побудило такого героя кинуться
в бурные воды жилкооперации. [illegible]
Новый Дом. Завязка романа. Он и она

Глава IV Распределение комнат. [illegible]
[illegible] на [illegible] собрании. [illegible]
[illegible] [illegible] собраний: 7 лет на [illegible], а [illegible]
еще 7 лет на Ревизию.

План «Великого комбинатора».

Рукопись И. Ильфа.

гибшего в тысяча девятьсот восемнадцатом году на войне. Наследство — миллион. То есть было меньше миллиона, но наросли проценты...»

Почему же не проходит этот план сюжета? Видимо, он кажется писателям слишком «колоколамским», недостаточно перспективным и емким.

Некоторые другие подготовительные материалы к новому роману указывают на то, что Ильф и Петров сначала собирались придать «Золотому теленку» в значительной мере развлекательное направление. Смешные сценки в буфете издательства «Огонек», например, или в приемной у писателя Зозули написаны в том же юмористическом ключе, что и наименее целенаправленные куски «Двенадцати стульев».

Для «Золотого теленка» сатирики (тут лучше сказать — юмористы) припасают много «аттракционов». Этим «эстрадным» словом они обозначают в черновиках заметки, содержащие мелкие сюжетики и легкие комические ситуации. Естественно, возникает мысль, что роман был поначалу задуман как ревю, с не очень большим уклоном в сторону сатиры. К такому заключению приводит, не говоря уже о термине, самый подбор «аттракционов»: «Остап выдавал себя за пророка, достигнув большой популярности», «украли слона в зоопарке», «корабль и клад пиратов», «изобретатель-графоман», «юбилей и портфели, профессор стал торговать портфелями», «интриги вокруг научной экспедиции», «Бендер со своей шпаной устраивает вечер писа-

Великий комбинатор

Аттракционы

1. ~~Жулик один всю [illegible] [illegible] [illegible]~~

2. Остап выдавал себя за узника, достигнув большой популярности

3. Остап рассказывает о 12 стульях

4. ~~Жулик [illegible] в Зоопарке~~

5. ~~[illegible] [illegible] большой [illegible] [illegible] глаз [illegible] [illegible]~~

6. Первый морж в Париже

7. ~~Юбилей и [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]~~

8. Фальшивомонетчики ? | 9 Любовь и квартира

10. ~~Человек [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] сами~~

11. [illegible] [illegible] киевских воров

План «Великого комбинатора».

Рукопись Е. Петрова

телей», «человек искал потерянного мальчика, оказался им самим».

Только некоторые, правда, очень немногие из «аттракционов» писатели вводят в роман (жулики, опередившие автопробег, и т. д.). Если не прямое, то зато очень широкое развитие получает как в «Золотом теленке», так и в правдистских фельетонах писателей следующий набросок: «Человека «разыграли». Устроили все, что ему было нужно. И долго потешались».

Юмористические или сатирические рассуждения Ильф и Петров условно именуют «отыгрышами». Среди таких отступлений, запланированных ими для «Золотого теленка», перевес по-прежнему на стороне юмора. На первых порах писатели намереваются поговорить в романе о том, что «до Сезанна французские рощи были похожи на Коро», и о том, как «драматург пригласил на свою пьесу извозчика». Фигурируют среди отыгрышей «спор о том, кто лучше — женщины или мужчины», «рабы своих собак», «домашние игры и развлечения» и т. п. Многие другие наметки писателей позволяют думать, что «отыгрыши», хотя и были задуманы в большинстве своем чрезвычайно интересно, имели к теме и идее романа, каким мы его знаем, весьма отдаленное отношение.

О возросшей взыскательности Ильфа и Петрова говорит тот факт, что они в «Золотом теленке» отказались даже от весьма близких им по духу рассуждений, вроде такого: «Понятие относительно. При 3-х градусах мороза парижане уже замерзают» или «чем люди

занимаются с голодухи — лотереи, графологи, живое фото, почерк с разных сторон, мелкие изобретения». На страницах книги мы слышим порой отзвук подобных записей (отступление о маленьком и большом мирах), но насколько серьезней, чем в черновиках, звучит тут сатирическая нота!

Различные по своему характеру заметки скапливаются в набросках под рубриками «Подробности» и «Типы, фамилии, выражения». Рядом «с бывшим матадором» и «тов. Спиритическим», чисто твеновским «беговым жуком», и заурядным «филателистом» мы находим в перечне типов, фамилий и выражений «самую глубокую из пропастей — финансовую пропасть», «всемирную лигу сексуальных реформ», таблички «штанов нет» и «в саду пиво отпускается только членам союза». Среди «подробностей» — история летчика Севрюгова соседствует с «визитом Остапа к Рабиндранату Тагору», «концессией на снятие вывесок» и с фразой «человек произошел не от обезьяны, а от коровы».

Порядка под рубриками «Типы...» и «Подробности» куда меньше, чем в «Отыгрышах» или «Аттракционах». Ссылки на конкретные факты тут естественно и непринужденно перемежаются с чисто литературными заготовками. Но если в «жанровом» отношении эти записи разношерстны, в отличие от «Аттракционов», то зато внутренне они весьма близки друг к другу, ибо невидимыми, но прочными нитями связаны с окончательным замыслом «Золотого теленка», являются сырьем для его воплощения.

Отсев ненужных, лишних или инородных деталей еще будет происходить, но мысль романа, как корабль среди льдов, все увереннейпробивает себе дорогу. В набросках, которым сатирики не предпосылают уже никаких рубрик, строго вырисовывается одна из важнейших линий произведения. Писатели записывают: «Правящий класс умертвил его (Остапа.— *А. В.*) деньги. Деньги — труд... Спал плохо, боялся, что украдут деньги. Стал похож на Корейко». Все чаще и многозначительней мелькает среди черновых заметок слово Турксиб.

Из перечисления учрежденческих типов, где значатся и «летун-специалист», и «человек из Америки», и «человек с резиновым факсимиле», вырастает тема равнодушия и бюрократизма. Характерно, что в черновиках прямо прослеживается зависимость этой линии «Золотого теленка» от выступлений Ильфа и Петрова в «Чудаке», особенно от «Новой Шахерезады». Несколько раз повторяются среди набросков записи: «Гелиотроп», «Портищев», «Московские ассамблеи».

Чутье подлинных художников-сатириков помогает Ильфу и Петрову избежать некоторых внешне привлекательных сюжетных решений, которые сделали бы более вычурным и условным построение «Золотого теленка». Писатели никак не реализуют тезисы: «венчал их (Остапа и Зосю.— *А. В.*) Воробьянинов», «конец Корейко — в газете». По той же причине оказывается вне романа «Сказочка о том, как в городе N наступил рай», которую Ильф и Петров предположительно намеревались



Страница черновика «Золотого теленка»
с рисунками Е. Петрова.

присоединить к историям об Адаме и Еве и о Вечном Жиде (пародийное развитие библейских мотивов во всех трех случаях; упоминание в черновиках — рядом).

Наброски Ильфа и Петрова, приоткрывая предысторию «Золотого теленка», одновременно позволяют судить о возросшей требовательности писателей к сатире, к слову, к самим себе, о жизненности тех реалистических принципов, которые дают возможность авторам «Золотого теленка» преодолеть умозрительные и развлекательно-юмористические тенденции в своем творчестве.

6. Книга о нищете миллионера о «Геркулесе» и «Вороньей слободке»

По словам Петрова, в основу «Золотого теленка» была положена «идея денег, не имеющих моральной ценности»[1]. В истории с наследством она не получала сатирического решения. Очевидно, по этой же причине писатели отвергли и первый вариант романа, где Остап, отправив деньги Наркому финансов, тут же скоропалительно женился на Зосе Синицкой. Показанное таким образом примирение Бендера с нашим обществом вело к фактической реабилитации стяжательства, задним числом уничтожало наметившийся конфликт, противоречило логике характеров. Ильф и Петров избрали в конце концов более суровый и более правдивый поворот действия.

[1] «Мой друг Ильф».

В итоге исканий писатели ставят перед собой цель низвергнуть «золотого теленка» с того пьедестала, на который его возвели в глазах Бендера и отца Федора, Корейко и Альхена вековые старания капитализма. В первом романе критике подвергается культ чистогана, взятый во внешних его проявлениях. Во втором — атака направлена против святая святых приобретательской религии. Тема грязной «левой» монеты, запятнанной преступлением ассигнации последовательно проходит у Ильфа и Петрова все ступени диалектического развития и разрешается полным отрицанием нетрудовой формы присвоения, абсолютным, не подлежащим обжалованию приговором «золотому теленку» и его рабам. Творческая работа во имя народного счастья выступает в книге всемогущим оппонентом философии корыстолюбия.

Писатели за истекшие годы ближе узнают жизнь. Одним из главных их героев становится пятилетка. С радостью Ильф и Петров замечают, как под ее уверенной, грозной поступью дрожит та зыбкая почва, на которой пытаются построить карточный домик своего благополучия охотники за «золотым теленком». Не удивительно, что, сравнивая силу положительного, жизнеутверждающего начала в «Двенадцати стульях» и в «Золотом теленке», можно сказать: в этом смысле романы относятся друг к другу, как старгородский трамвай к Восточной магистрали.

Расшатывая ветхий помост, опору «золотого теленка», писатели наотмашь рубят бал-

ки, кое-как поддерживающие это шаткое сооружение в наши дни. Для Ильфа и Петрова не секрет, что добрая толика отмирающих явлений опирается в общественной жизни — на бюрократизм, в частной — на обывательщину. Равнодушие службиста, равно как и зловредная ограниченность мещанина, по самой природе своей становятся источником или, по меньшей мере, ширмой для бесчисленных разновидностей социального зла.

В «Двенадцати стульях» отрицательные персонажи выстроены словно комплект гамбсовской продукции, в один ряд, без строгой логической субординации и смысловых рангов. В «Золотом теленке», продолжающем идею первого романа на более высоком политическом и художественном взлете, Ильф и Петров смелей отыскивают и показывают взаимную обусловленность фактов, шире вводят в обращение категории причин и следствий, сущностей и атрибутов. Писателям удается теперь видеть явление не с одного боку, как прежде, а во всей его целостности. Они, стало быть, получают возможность безошибочно определить, какая сторона того или иного противоречия клонится к гибели и какая одержит верх. В результате ведущие мысли «Золотого теленка» получают выразительное и рельефное образное воплощение.

Как и в первой половине сатирической эпопеи, Остап Бендер в «Золотом теленке» деятельно добивается богатства. В «Двенадцати стульях» ему противостоит игривый и многоликий случай, зачастую заслоняющий от нас

главного бендеровского противника — новое общество. Поэтому борьба решающих, направленных в противоположные стороны тенденций то и дело принимает в этом романе превращенную форму. Создается видимость, будто Бендеру мешают прихотливые, капризные, произвольные стечения обстоятельств; конфликт распадается на мелкие конфликтики, в которых Остап, отрицая и высмеивая пороки своих соперников, подвизается больше как носитель критического начала, чем как объект сатиры. Конечно, это занятие не для Бендера. Но лирический герой книги, своеобразное воплощение социалистического идеала, находится где-то высоко-высоко, как бы вне отношений персонажей романа. Мы нет-нет да и забываем, что он-то, по замыслу писателей, и есть представитель «добра» в копошащемся клубке мелких пережиточных «зол». Симпатии читателя оказываются в ложном русле, они отданы великому комбинатору: из многих зол выбирают меньшее.

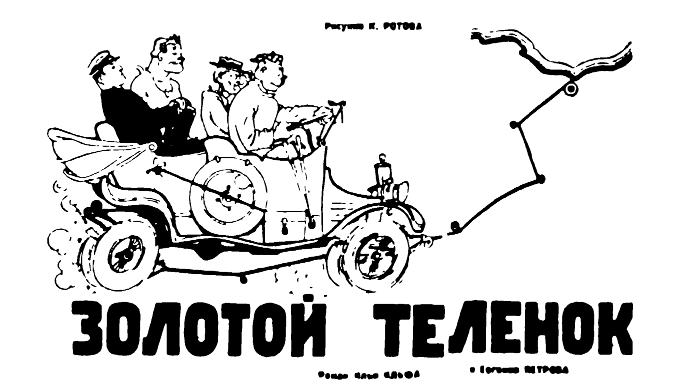
Не так уж непонятно, откуда этот просчет у Ильфа и Петрова. Писатели колебались, размышляя над настоящим и будущим героя: в какую сторону повернуть дышло Остаповой судьбы. И если бы не жребий, погубивший Бендера в «Двенадцати стульях»,— кто знает, как пошли бы события. Возможно — он попал бы в перековку, изменился бы, исправился.

В расчете (а может быть, и в надежде) на это Ильф и Петров частенько проявляют мягкосердечие, занижают ту дозу осуждения, которой Бендер заслуживает.

Они медлят с расправой. Между тем время не ждет — книга не по дням, а по часам разрастается, близится к концу работа над ней. Писатели так и не успевают отказаться от некоторого объективизма в трактовке центрального образа.

В «Золотом теленке» отношение авторов к герою постепенно меняется. Остап поначалу единоборствует с подпольным миллионером Корейко, и в пылу этой схватки ни он сам, ни читатель еще не замечают его исторической обреченности. Аферисту и мастеру шантажа, каким выступает Остап в начале книги, пока известно только, что, во-первых, с пятилеткой ему не по пути и что, во-вторых, уголовный кодекс, олицетворяющий для всякого жулика государство, требует к себе уважения. Прежде чем выяснить свои отношения со страной трудящихся до конца, Бендер хочет получить крупную сумму на блюдечке с голубой каемкой. Зато, положив Корейко на обе лопатки, великий комбинатор остается один на один с социалистической действительностью. О единоборстве речи быть не может — это ясно проницательному сыну турецкоподданного. Поддерживать вооруженный нейтралитет тоже не удается. Писатели пытаются было примирить Бендера с обществом, но, ощутив в этом эксперименте немалую толику фальшивого «добрячества», бросают свою филантропическую затею, лишают героя советов, поддержки, сочувствия. Логика Остапова характера неуклонно влечет комбинатора к окончательному и бесповоротному разрыву с народом, которому герой эпопеи и без того всегда себя проти-

вопоставлял. Остап бежит за границу — и терпит страшное поражение. Оно усугубляется моральным крахом — следствием нарастающего раздвоения личности. Добавим лишь, что в данном случае внутренний психологический процесс ускорен давлением внешних «литературных» факторов: двойственной ролью героя



Заставка к первому изданию «Золотого теленка» в журнале «30 дней».

в книге. Сложная концепция образа, связывающая писателям руки, делает чуть нарочитым и искусственным рисунок сюжета в последних главах «Золотого теленка», ослабляет реалистическое звучание сцен Остаповой агонии.

В «Золотом теленке» Бендер мирится с недостатками своих партнеров — люмпен-пролетариев с той же легкостью, с какой снисходил

до глупого руководителя концессии. И тут дело не только в том, что сыну турецкоподданного чужды сословные предрассудки. Нет, он прибирает к рукам обоих сыновей лейтенанта Шмидта, ибо это его поля ягоды. Хотя Бендер несравненно ярче и талантливей своих спутников, встречаются они на одной неверной тропе.

Конечно, Шура Балаганов — невежда, дурак и громила. Из мировых очагов культуры рыжекудрый детина знает только Киев, Мелитополь и Жмеринку. Он всерьез убежден, что земля плоская. Он настолько не Спиноза, не Жан-Жак Руссо и даже не Марк Аврелий, что с трудом верит Остаповой версии по поводу белых штанов в Рио-де-Жанейро, зато покладисто соглашается пилить гимнастические гири. Конец его закономерен. Уже получив куш на тарелочке с голубой каемкой, герой попадается на карманной краже.

Конечно, второй молочный брат Остапа — существо мизерное. Болтун, не обладающий богатой лексикой командора, Паниковский ограничивается простенькими репликами, вроде «я нервный», «я хороший», «вы жалкий, ничтожный человек», «какая фемина», или чуть более пространными монологами все в том же духе местечковых бабелевских героев. Любит он только кефир, хотя и хочет, чтобы его самого, старого и больного, любили девушки. Во время ночного ограбления Корейко трусливый нарушитель конвенции предпочитает нападать с левого фланга, а при дележе добычи, подхалимски выделив долю Остапу, урезывает в свою пользу порции Балаганова и Козлеви-

ча. Ворчливый и скандальный старик не брезгует мелким разбоем на уровне известной кражи гуся и гибель свою находит в одной из подобных переделок. Это уж совсем не похоже на Остапа.

И все же без спектрального анализа видно, что Бендер родня своим спутникам не только через лейтенанта Шмидта. Откажи ему Ильф и Петров от места, и Остап, сложив с себя полномочия обозревателя, останется просто аферистом, деклассированной личностью. Различия между Остапом и членами его свиты чисто количественные, причем индивидуальные, а не социальные. Балаганов мечтает о пяти тысячах, Бендер — о пятистах. Но и в том, и в другом случае речь идет о сугубо нетрудовых доходах. Паниковского бьют, когда он, выдав себя за слепого, запускает руку в чужой карман. Бендер едва успевает избежать аналогичной расплаты с васюкинцами после сеанса одновременной игры. Просто более удачливый и оборотистый жулик оказывается в более выгодном положении.

А можно ли оторвать приключение с гирями от Остаповой детективной деятельности вокруг миллиона? Параллель настойчиво напрашивается. Паниковский и Балаганов в микроскопических масштабах повторяют проделки своего шефа. Писатели откровенно признают это обстоятельство, оценивая первый тур борьбы Бендера с Корейко, «так жалко спародированный молочными братьями». Бендер, хохочущий над затеей своих сподвижников, смеется над самим собой. Слишком хилые фигуры, чтоб быть стопроцентной карикатурой

на Остапа, Балаганов и Паниковский оказываются достаточно выразительными для осуждения отдельных его черт.

Надо отметить, что Бендер с присущей ему прямотой ставит себя в один ряд со своей «шпаной», самокритично отводя всем сыновьям лейтенанта Шмидта место за пределами общества.

«Объявляю конференцию русских богатырей открытой!— начинает он свое программное заявление на классическом перекрестке дорог.— Налицо имеются: Илья Муромец — Остап Бендер, Добрыня Никитич — Балаганов и Алеша Попович — всеми нами уважаемый Михаил Паниковский... Итак, богатыри, по какой дороге ехать? На какой из них валяются деньги, необходимые нам для текущих расходов? Я знаю, Козлевич двинулся бы по асфальту, шоферы любят хорошие дороги. Но Адам — честный человек, он плохо разбирается в жизни. Витязям асфальт ни к чему. Он ведет, вероятно, в зерновой гигант... Остается проселок, граждане богатыри! Вот он — древний сказочный путь, по которому двинется «Антилопа»... Здесь еще летает догорающая жар-птица, и людям нашей профессии перепадают золотые перышки. Здесь сидит на своих сундуках кулак Кощей, считавший себя бессмертным и теперь с ужасом убедившийся, что ему приходит конец. Но нам с вами, богатыри, от него кое-что перепадет, в особенности, если мы представимся ему в качестве странствующих монахов. С точки зрения дорожной техники, этот сказочный путь отвратителен, но для нас другого пути нет».

Справедливо ли заключительное утверждение Остапа? В отрыве от конкретной исторической обстановки, может быть, справедливо. Но в стране, где вскоре после опубликования «Золотого теленка» был введен в эксплуатацию Беломорско-Балтийский канал, вырытый руками бывших уголовников, оно повисает в воздухе. Жизнь вносит свои поправки в литературу. И когда читатели В. Машков и А. Романенко советуют Ильфу и Петрову послать в своих последующих произведениях Шуру Балаганова и Козлевича на строительство[1], а писатели через газету соглашаются с их рекомендацией[2], такое решение судьбы героев даже за пределами книги кажется вполне закономерным.

Несколько слов о Козлевиче. В представлении Ильфа и Петрова этот персонаж настолько сросся с «Антилопой», что фигурирует в романе главным образом в качестве придатка автомашины. Нельзя, однако, забыть о том, как назидательно выглядит Адам Казимирович, вышедший из тюрьмы честным человеком, рядом с Балагановым и Паниковским. Руководствуется он в своей деятельности тоже не ахти какими идеалами, но, в отличие от своих бывших и настоящих пассажиров, не крадет и не грабит. Нередко Козлевич играет в романе страдательную роль, вынося на своих плечах аферы Остапа и бремя его провалов, мелочность Паниковского и гру-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 151.

[2] И. Ильф и Е. Петров, Наш третий роман, «Комсомольская правда», 24 августа 1933 г.

бость Балаганова. Сначала он возит арбатовских растратчиков и кутил, под конец его хозяевами чуть не становятся хищные и алчные ксендзы. Знакомя читателя через Козлевича с его клиентами, Ильф и Петров в какой-то мере расширяют сатирическую проблематику романа.

Пока Бендер занят черновой работой, готовясь отнять у Корейко миллион, герою



Остап Бендер, Балаганов и Козлевич.

Рисунок К. Ротова.

встречаются людишки, продолжающие карнавальное шествие «Двенадцати стульев». Но в центре внимания писателей и Остапа с самого начала находятся не они, а фигура Александра Ивановича Корейко, подпольного богача.

Еще только названный, этот мифический знакомый балагановского тюремного дружка вызывает неприязнь, внушает опасливо-настороженное к себе отношение. По мере того как наша осведомленность углубляется, докумен-

тально[1] обосновывается, словно судебное обвинительное заключение[1], по мере того, как Остап обнаруживает все более запутанные и темные ходы в подземном лабиринте махинаций и преступных авантюр Корейко, образ миллионера перерастает в страшный символ капитализма, пытающегося проникнуть в здоровый организм рабоче-крестьянского государства.

Отказавшись от эзопова языка, почти без иносказаний и юмористических вольностей, в суровом тоне художественно-публицистической сатиры излагают Ильф и Петров факты биографии «героя». Они прослеживают все этапы его пути, начиная с той минуты, когда двадцатитрехлетний бездельник, гимназист в отставке осознает, что «кожаного благодетеля», бумажника с деньгами, ему не найти.

«Маленькие, злые, нетерпеливые пульсы» стяжательства приводят Корейко сначала в чужую квартиру, потом в круг снабженцев. На этом поприще натура Александра Ивановича развертывается во всю ширь. В его объемистых карманах исчезают теперь целые склады с медикаментами для тифозных больных и эшелоны с продуктами для голодающих. На время, чтобы уйти от кары, Корейко оборачивается невидимкой. И «выныривает»

---

[1] Папка «Дело Корейко» — продуманная деталь, оправдываемая всем ходом событий в романе. Только методы уголовного следствия, применяемые Остапом, могут раскрыть подноготную подпольного финансового воротилы.

на поверхность уже в годы нэпа. Одна за другой следуют аферы; лжеартель «Реванш», где переливание воды из пустого в порожнее значительно пополняет капитал хищного приобретателя; печатание открыток, съедающее бюджет строительства, но зато резко приумножающее доходы Корейко; наконец, «Геркулес», где под сенью широколиственных пальм вершатся миллионные жульничества.

Интересы советской власти и интересы Корейко взаимно исключают друг друга. Чем тверже становится на ноги страна, тем глубже уходит Александр Иванович. Ему нельзя быть на виду, ему нельзя выделяться. Платить народу по векселям своих преступлений счетовод «Геркулеса» не желает. Кроме того, подпольного финансиста не покидает жажда народных денег. И Корейко маскируется, маскируется изо всех сил.

Ему отлично помогает в этом подчеркнуто бесцветный, «обтекаемый» внешний облик — не за что зацепиться. Разве придерешься к человеку, совершенно лишенному плакатных буржуйских черт, к миллионеру без шляпы, в «серых парусиновых брюках, кожаных сандалиях, надетых по-монашески на босу ногу, и белой сорочке без воротничка»? Разве вызовет подозрения «обыкновенный чемоданишко, состряпанный из дерева и оклеенный искусственной фиброй»? Да нет, все это как будто выглядит вполне благопристойно. Даже проницательный Остап отказывается признать миллионера в «белоглазом мышонке».

Но Корейко, как принято говорить, не успокаивается на достигнутом. Он приклеивает к

своему лицу «вполне честную советскую улыбку». Он ведет нищенское существование, стараясь не выйти из рамок сорокашестирублевого жалованья, «за жалкую и нудную работу в финсчетном отделе, расписанном менадами, дриадами и наядами». Ирония судьбы: подпольный Рокфеллер из боязни потерять миллионы не рискует открыто истратить сто рублей. И в минуту отчаяния крик звериной ненависти вырывается из груди Корейко: «Проклятая страна... Страна, в которой миллионер не может повести свою невесту в кино».

Из противоречия между двумя социальными обликами Корейко, подлинным и мнимым, рождается третья его жизненная роль — трудная роль человека, постоянно испытывающего танталовы муки. Александр Иванович стоически справляется с ней, теша себя надеждой, что придет день, «когда все возвратится к старому и он сможет выйти из подполья, безбоязненно раскрыв свой обыкновенный чемоданишко».

В добывании миллионов окончательно оформляется характер Александра Ивановича. Индивид становится машиной, фабрикующей деньги. Тупая методичность автомата во всем: в делах, на службе, в быту. Вместо еды — процесс введения в организм должного количества жиров, углеводов и витаминов. Вместо страстей — умение умножать и делить в уме трехзначные и четырехзначные числа. Вместо любовного объяснения — угрюмое бормотанье: «зарплату задерживают... выплачивают крайне неаккуратно».

Необходимость постоянно приспосабливаться к условиям вырабатывает в Корейко цепкость и хладнокровие. Эти качества позволяют ему устоять против Остаповых атак и наскоков. Даже в полуоткровенной беседе с Зосей Синицкой Александру Ивановичу удается себя сдержать.

Избегая схематизма, Ильф и Петров говорят о Корейко как о личности, по-своему сильной. Изобразить врага этакой моськой, лающей на слона, значит погрешить против жизненной правды, преуменьшить опасность преступника. И глубоко реалистический подход к самому, мягко говоря, непривлекательному из персонажей сатирической эпопеи, вполне окупается. Мертвая хватка, предприимчивость и железные нервы Корейко потом все равно логикою художественного контраста обращаются против него самого. Бессилие Александра Ивановича становится особенно очевидным именно благодаря тому, что он силен.

А он силен. Окажись на месте отца Федора, Остапова конкурента по «Двенадцати стульям», человек с натурой Корейко — вверх дном перевернулась бы архитектура книги. Вряд ли Бендеру пришлось бы в этом случае вести индивидуальную работу с каждым полукреслом и делить свое внимание между десятками персонажей. Александр Иванович, вероятно, увел бы у концессионеров гарнитур прямо из-под носа, на аукционе, и все последующие аферы Остапа сложным узором змеились бы вокруг персоны Корейко. Больше того. Думается, что герой в этом единоборстве

потерпел бы неудачу. Почему? Да потому, что могучим союзником Остапа в «Золотом теленке» является страх Корейко перед государством, перед разоблачениями. Это он, а не Остап побеждает миллионера-грабителя. А в «Двенадцати стульях» такого рычага у Бендера не было. Во время погони за брильянтами оба преступника выступали бы в одинаково неприглядной роли по отношению к Уголовному кодексу.

Каждый эпизод, где мы встречаемся с Корейко, добавляет к представлению о нем художественно необходимые нюансы. Влюбленность Александра Ивановича оказывается тем бликом, который усугубляет мрачность корейковского портрета, сгущает черноту его облика. Прогулки двух миллионеров по Багдаду обнаруживают духовную нищету подпольного Рокфеллера. Его дворницкая острота, заставляющая краснеть Остапа («городская фисгармония» о филармонии), выдает в финансисте отменного пошляка. А сквозь все эти сценки едва заметной линией, то вспыхивающей, то угасающей, проведен зловещий ритмичный гул маленьких, злых, как у хорька, пульсов Корейко.

Корейко на особом счету у Ильфа и Петрова. Немногие персонажи сатирической эпопеи имеют биографию. Александр Иванович имеет. Немногие удостоены подробного описания. Александр Иванович удостоен. Всерьез посвящают нас Ильф и Петров в мысли героя. Добросовестно вникают в различные тонкости его жизни и быта. Не превращают его в средоточие всех пороков, но зато и не делают, как это

иногда бывает в «Двенадцати стульях» или «Золотом теленке», живым воплощением одной какой-нибудь слабости. Тщательно выписанный образ подпольного миллионера меньше всего походит на карикатуру. В этом сказывается возросший художественный такт Ильфа и Петрова. Писатели умело добиваются строгого и законченного единства сатирической формы и обличительно-критического содержания.

Еще один вопрос, связанный с Корейко. Одинок ли он? Речь идет, разумеется, не о личном одиночестве миллионера, которое с такой достоверностью нарисовано в романе. Одинок ли он социально? Может ли Корейко существовать сам по себе? Или нуждается в какой-либо питательной среде, благоприятствующей подземной коммерции? С поистине исследовательским пылом выясняют Ильф и Петров, какие явления способствуют возникновению и приумножению корейковских капиталов.

Конспирация делает на первых порах невидимыми связи между Александром Ивановичем и его вольными и невольными подручными. Но Остап не дремлет, отыскивая дорогу к деньгам Корейко. Папка его пополняется все новыми и новыми любопытными данными. И вот нити следствия приводят героя в «Геркулес».

Именем героя древней мифологии Ильф и Петров не без иронической улыбки нарекают учреждение, чей образ, несомненно, останется в советской литературе лучшим, самым глубоким и острым олицетворением бюрократиз-

ма. Как в наименовании «Геркулес» потонул его первоначальный смысл [1], так и в деятельности этой конторы отсутствует какое-либо общественно-полезное практическое направление. Совершенно забыв о своих делах и обязанностях, служащие «Геркулеса» во главе с небезызвестным Полыхаевым долгие годы ведут титаническую борьбу за помещение. Судьба бывшего здания гостиницы — вот та видимая ось, вокруг которой вертится целый вихрь командировок и служебных писем, разговоров и препирательств.

Уцелевшее от сутяжничества время геркулесовцы посвящают болтовне. Разумеется, им не до посетителей. «Разве вы не видите, товарищ, что я закусываю?» — с гневным самодовольством обрывает Остапа Бомзе. Специалист, выписанный из-за границы, вынужден день за днем проводить в приемных или переходить из рук одного канцеляриста в руки другого. Зато по большим праздникам геркулесовцы с песнями носят по улицам прекрасный агитационный гроб с надписью «Смерть бюрократизму!».

А за дымовой завесой этой бестолковой суетни вершатся темные, преступные дела. Пачки ассигнаций перекочевывают из государственного кармана в обыкновенный чемоданишко. Срываются производственные планы учре-

[1] Слово «Геркулес», по-видимому, представляет собой сокращенное до неузнаваемости название лесозаготовительной организации; вспомним, что в «геркулесовских» главах упоминаются пиломатериалы, «механизация лесного хозяйства», «поставки выдержанного кедра» и т. п.

ждений, зависящих от «Геркулеса». Бравым жуликам-канцеляристам все нипочем, им и Черное море по колено, коли в перспективе маячат миражи наживы и сытого воровского благополучия.

Столпы, чьими стараниями поддерживаются геркулесовские обычаи — Бомзе, Скумбриевич, Берлага, Полыхаев, сошка помельче, вроде Кукушкинда или Лапидуса-младшего,— выражают сущность бюрократизма не только оптом, но и в розницу.

Полыхаев — чиновник, спасающий себя от необходимости думать каучуковым панцирем. Небольшой набор резиновых факсимиле с успехом заменяет этому горе-руководителю мозговые извилины. Чиновник, который привык мыслить штампами, дает этим штампам материальное существование. Пародируя нравы жрецов бумаготворчества, издеваясь над бесцветным «резиновым» языком служебных резолюций, Ильф и Петров бьют в самое сердце канцелярщины, чей извечный симптом — подмена живого дела формальностями.

Полуответственный Егор Скумбриевич принадлежит к разряду служащих, которые или «только что здесь были», или «минуту назад вышли». Специальное рассуждение сатирики отводят чисто фельетонной характеристике этой категории людей, словно перебрасывая мостик от геркулесовских страниц «Золотого теленка» к своим последующим выступлениям против равнодушия и безделья на страницах «Правды».

Неотъемлемое качество бюрократизма — стремление его апостолов скрыть, что они

представляют собой фактически. Скумбриевич избирает сферой своей деятельности болтовню, произносит правильные многочасовые речи. Он усиленно создает видимость, будто по горло погружен в общественную работу, которая, однако, как отмечают Ильф и Петров, ведется им «в порядке миража». Без мимикрии трудно в нашей стране подобным субъектам.

Есть своя хамелеонья окраска и у Бомзе. Этот всегда звучит в унисон собеседнику. Буквально несколько секунд отделяют одно его высказывание о современности от другого, диаметрально противоположного.

Берлага в области симуляции идет еще дальше, можно сказать, ставит рекорд. «Я не более как вице-король Индии!» — вопит геркулесовский бухгалтер, спрятавшись от чистки в сумасшедшем доме. По глупости своей он и его сотоварищи полагают, что мнимое безумие окажется той охранной грамотой, которую они смогут предъявить советской власти. С издевательской насмешкой рисуют Ильф и Петров эволюции симулянтов, обличая в них душевную болезнь особого порядка — полную политическую и практическую несостоятельность.

Сатирики не раз издевательски высмеивают в «Золотом теленке» демагогическую фразеологию, присущую Каю-Юлию Старохамскому с его антисоветскими восклицаниями или обывателям, брюзжащим в очередях: «Наделали делов эти Маркс и Энгельс». Она характерна и для геркулесовцев, отщепенцев, насквозь пропитанных враждою или безразличием к народу.

Если парадный подъезд «Геркулеса» являет собой зрелище очень и очень унылое, то картины, которые открываются с черного хода, просто устрашающие. Система круговой поруки, взяточничества и хищений, как показывают Ильф и Петров, закономерно венчает чело бюрократизма. Казнокрад Корейко, перед которым краснощекий Альхен выглядит сущим младенцем, тем и опасен, что восседающий за начальническим столом бездельник и чинуша Полыхаев является его правой рукой. Интересы обоих врагов социалистического строя совпадают. А отсюда знакомая ситуация: рука руку моет.

«Геркулес» — это тонко задуманный и художественно убедительный образ того явления, которое партия в ряде важнейших своих документов квалифицировала как наиболее серьезную помеху на нашем пути к коммунизму. Не удивительно поэтому, что, выступая против геркулесовских нравов, Ильф и Петров стремятся к строгой определенности в изложении своих взглядов. Нигде в сатирической эпопее голос авторов не слышен так внятно и отчетливо, как в главах, относящихся к «Геркулесу». Все вещи здесь названы своими именами и недвусмысленно оценены.

Публицистическая полемика с бюрократизмом порой носит у Ильфа и Петрова несколько отвлеченный характер. Однако сатирики никогда не впадают в унылое повторение прописных истин. Их декларация — умный ораторский монолог писателя, возмущенного несоответствием между теми высокими идеалами, от имени которых он выступает, и поступ-

ками людей, опошляющих эти идеалы. Взять хоть, к примеру, отрывок из главы «На суше и на море», где осуждаются субъекты из породы «только что вышел». Это обобщение — но без общих фраз. Это рассуждение — но без умничанья. Такова уж природа ильфовско-петровской публицистики. Она художественна в самой своей основе. Даже, на первый взгляд, абстрактные рассуждения писателей не бывают бесплотными; они отбрасывают тень, оставляют за собой следы и шорохи. Стоит, кажется, добавить к ним самую малость деталей, и мысли оживут, обретя неповторимую образную законченность и конкретность.

Лобовые удары по бюрократизму Ильф и Петров сопровождают обхватными маневрами. Преследуя в коридорах «Геркулеса» свои личные цели, Остап попутно выполняет задание сатириков. Он ехидно разглядывает агитгроб «Смерть бюрократизму», с ироническим сочувствием объясняет приезжему немцу, насколько близки принципы служебной волокиты и заколдованного круга: «Сюда! Понимаете? Я пишу, ты пишешь, он пишет, она, оно пишет. Понимаете? Мы, вы, они пишут жалобы и кладут в сей ящик. Класть! Глагол класть. Мы, вы, они, оне пишут жалобы... И их никто не вынимает. Вынимать! Я не вынимаю, ты не вынимаешь...» Игриво намекая, что контора «Рога и копыта» — это пародия на «Геркулес», Бендер восклицает: «Матушка заступница, милиция-троеручица!..Что за банальный, опротивевший всем бюрократизм. В нашем черноморском отделении тоже есть свои слабые стороны, всякие неполадки в пробирной

палатке, но такого, как в «Геркулесе»... Наконец, расставаясь с Полыхаевым, сатирики заявляют устами своего героя: «Лично мне вы больше не нужны. Вот государство, оно, вероятно, скоро вами заинтересуется».

Бюрократизм в «Золотом теленке», подобно контрреволюции в «Двенадцати стульях», даже, пожалуй, в большей степени,— образ синтетический. Раскрывается он как через авторскую характеристику, так и через образы отдельных геркулесовцев. Их фигуры, расположенные внешне беспорядочно, создают в сочетании рельефный и правдивый портрет явления.

Геркулесовцы интересуют Ильфа и Петрова постольку, поскольку они способствуют выявлению главной идеи «учрежденческих» глав. Если Кислярского или Полесова сатирики фиксировали в разных позах и, главное, в разные моменты, исследуя не только их положение в «Союзе меча и орала», но и характеры их сами по себе, то Бомзе, Полыхаева, Скумбриевича, Берлагу, арбатовского кутилу-горбуна и даже Талмудовского Ильф и Петров мыслят себе только в служебном аспекте. Остальное выпадает из их поля зрения. Персонаж почти окончательно лишается юмористической окрашенности, он готовится стать героем прямолинейных, в хорошем смысле этого слова, фельетонов Ильфа и Петрова в «Правде».

Существование, которое ведут герои геркулесовских глав книги, по сути дела — условное. Как крысы на тонущем корабле, полыхаевские молодчики испуганно кидаются из сто-

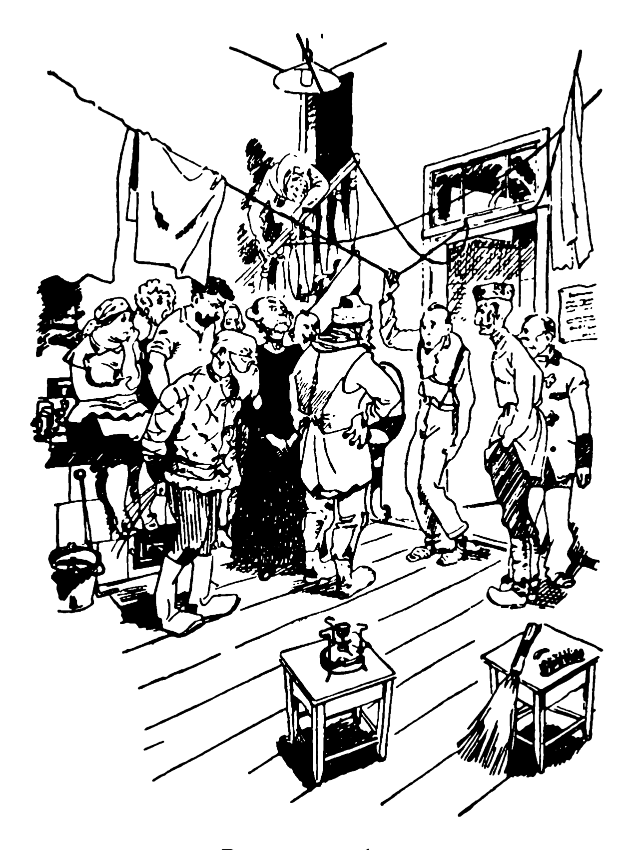
роны в сторону, в ужасе ожидая момента, когда чистка доберется до их заведения. Над благополучием «Геркулеса» навис большой, неотвратимый вопросительный знак.

В главах «Золотого теленка», посвященных «Вороньей слободке», Ильф и Петров сосредоточивают огонь насмешки на жалких людишках, чьи интересы измеряются только квадратными метрами жилплощади, а страсти накалом своим не превышают тусклого свечения лампочки в коммунальной уборной. «Воронья слободка» — это дно, но дно отнюдь не горьковское. Окопавшись в душных от спертого стяжательского дыхания комнатах, живут здесь те, кому и самое гордое слово и самое смелое дело ничего не стоит опошлить, затоптать в грязь. Страшны эти ходячие мертвецы: экс-камергер Митрич, разыгрывающий из себя мужичка; отставной дворник Пряхин; бывший князь, а ныне трудящийся Востока Гигиенишвили, торговка тетя Паша, ее коечница Дуня, с нутряными вздохами склоняющая одно слово: «мужчина». Перманентная склока в загаженном ими логове — вот стихия, где эти злопыхатели и кликуши чувствуют себя, как рыба в воде. Героический подвиг летчика Севрюгова на языке Митрича и иже с ним — только повод вытряхнуть вещи отсутствующего жильца на лестницу, к «чертям собачьим». Экзекуция, которую влекут за собой роковые проступки Васисуалия Лоханкина, и поджог предварительно застрахованной квартиры — другие звенья все той же цепи,— насквозь ржавой цепи обывательщины, накрепко приковывающей «Воронью слободку» к прошлому.

Комплексный образ «Вороньей слободки» возникает в «Золотом теленке» как результат сложения нескольких миниатюрных сценок, диалогов и монологов. Речи, произносимые черноморскими колоколамцами, их деяния и помыслы дают в совокупности живую картину мещанских будней. Использован на базе более правильной оценки действительности тот же принцип типизации, что в «Необыкновенных историях».

Если «Воронья слободка», предположительно, происходит от плана «Великого комбинатора», где коммунальной квартире отдается предпочтение перед остальными темами, то Лоханкин своим появлением в книге в какой-то степени обязан черновой записи о современном Диогене. Разумеется, Ильф и Петров не собираются трактовать образ философа серьезно. Их привлекают лишь некие индивидуальные штришки в облике древнего мудреца. Махнув рукой на свою репутацию правдолюба, Диоген в «Теленке» становится карикатурным пустословом и созерцателем.

Сладостные раздумья о судьбах русской интеллигенции, протекающие у книжного шкафа с золочеными корешками, отнимают львиную долю лоханкинского времени. Впрочем, на что оно ему? Трудиться герой этот не способен. Бороться? Разве что за жену, обладающую такими двумя неоспоримыми преимуществами, как большая белая грудь и служба. Лоханкину не улыбается перспектива видеть свою кормушку пустой.



Воронья слободка

Рисунок К. Ротова.

Протестующие пятистопные ямбы Васисуалия и его скорбные думы с надрывной нотой: «Может быть, так надо. Может быть, именно в этом великая сермяжная правда»,— отдавая недвусмысленным привкусом либерально-дворянской фразеологии, изобличают одновременно страх Лоханкина перед действительностью. Васисуалия смертельно пугает все, что происходит за стенами его комнаты и, естественно, не укладывается в философский диапазон трехтомника «Мужчина и женщина», все, что мешает ему хлестать горе чайными стаканами и погружаться в туманные соображения о страданиях плоти и значении души как источника прекрасного.

Ильф и Петров отнимают у него это защитное приспособление, и вот Лоханкин перед нами нагой, как после пожара в «Вороньей слободке».

Немощная и хилая фигура, каждая косточка прощупывается. «Фараонья бородка», «крупные ноздри», «коровья страстность», «тягуче заныл», «подозрительный по ямбу тон», «притом», «может быть, так надо». Это весь Васисуалий от малосодержательной головы до желтой, барабанной пятки, скрытой от мира зелеными карпетками.

Мастерство Ильфа и Петрова сказывается не только в том, что они несколькими штрихами обрисовывают своего героя, но и в том, что штрихи эти приведены в истинно художественное равновесие. Подобно тому как палеонтолог по частице допотопного животного мысленно воссоздает его облик, сатирики отбирают детали, каждая из которых подразу-

мевает и влечет за собой другую, порой даже не упоминаемую в книге.

Не отличаясь лоханкинской способностью вызывать в себе этакое парение духа, никуда не может скрыться от ненавистного ему советского строя монархист Хворобьев. Это для Федора Никитича трагедия. Его доводит до белого каления решительно все, что появилось на свет после семнадцатого года: новые слова, новые разговоры, новые учреждения, понятия, дела. Спасительное решение Хворобьева черпать в снах приятные воспоминания, искать себе прибежища в мире ночных видений, страдает одним важным недостатком: оно неосуществимо. Сколько ни тщится герой повидать крайнего правого депутата Государственной думы Пуришкевича или патриарха Тихона, ему все мерещатся стенгазеты и большие перелеты. Духовный собрат деятелей «Меча и орала» уже и не помышляет о реставрации наяву, несбыточной мечтой становится для него даже реставрация во сне. Это симптоматично. Уверенное движение страны к социализму разбивает в щепы последние надежды Дядьевых и Чарушниковых. Оно доводит их до хворобьевского маниакального состояния.

Немало своих наблюдений и обобщений жертвует «Золотому теленку» Дон Бузильо, родившийся в «Двенадцати стульях», учившийся ходить в «Чудаке» и ставший вскоре Холодным философом «Литературной газеты». Какие же явления останавливают на себе взгляд этого специалиста по вопросам литературы и искусства?

В сатирическом литкружке «Золотого теленка» видное, едва ли не председательское кресло отведено персонажу, который и не является действующим лицом романа. Это знакомый нам строгий товарищ из числа тех, кто признал советскую власть несколько позже Англии и чуть раньше Греции. Он уныло талдычит: «Смеяться грешно!.. Да, смеяться нельзя! И улыбаться нельзя! Когда я вижу эту новую жизнь, эти сдвиги, мне не хочется улыбаться, мне хочется молиться!» Ильф и Петров замечают в адрес сурового мужчины с отчетливо выраженными рапповскими замашками: «Дайте такому гражданину-аллилуйщику волю, и он даже на мужчин наденет паранджу, а сам с утра будет играть на трубе гимны и псалмы, считая, что именно таким образом надо помогать строительству социализма».

Весь «Золотой теленок» — отповедь сему рыцарю печального образа, который по иронии судьбы еще долгие годы встречается на пути «Золотого теленка» и грозит ему вызывающе поднятым копьем. Ильф и Петров, однако, не ломая больше копий в предисловии, расстаются со своим худосочным оппонентом, чтобы в книге показать нам его единомышленника — сначала за рукописью «крестьянского» романа, пересыпанной псевдонародными оборотами («инда взопрели озимые, рассупонилось солнышко...»), а потом на Восточной магистрали в лице писателя, вдохновляющегося мыслью, что раз бумага существует, то должен же на ней кто-нибудь писать.

К псевдоноваторским веяниям в области

живописи писатели насмешливо присматриваются в главе «Кризис жанра». Художник Феофан Мухин, отказавшийся от красок в пользу овса, и ему подобные, по твердому убеждению сатириков, не имеют морального права «сеять разумное, доброе, вечное». Ильф и Петров принуждают Остапа обрушить на вульгаризатора искусства град иронических выпадов.

Раздутые штаты, аполитичность, административная немощь разъедают организм черноморской кинофабрики, где господствует «ералаш, какой бывает только на конских ярмарках и именно в ту минуту, когда всем обществом ловят карманника». Стремглав носятся взад и вперед деятели киноискусства от режиссеров с их адъютантшами до заведующих запятыми и хранителей большой чугунной печати. Этот ажиотаж обозначает собой междуцарствие на грани немого и звукового кино. Первое уже умерло, второе — еще не родилось.

Глухой, с бедуинской бородкой, посвятивший себя проблемам звукового кинематографа; дворник с бородой Навуходоносора, вспоминающий о печально известном фильме из римской жизни; наконец, деловой товарищ Супругов, который, экономя свое время, по первому требованию проходимца впускает его в государственные закрома,— эти проводники «геркулесовского» стиля в области кино своим присутствием готовят читателя к появлению на страницах книги гротескной курьерши с помелом и ассистента-аспиранта, роющего копытцами мраморный пол. Чертовщина на ки-

нофабрике, сгущаясь, обретает зримые черты. Не произнося ни единого осуждающего слова, Ильф и Петров ясно показывают, какой ущерб искусству приносят деляги, халтурщики и растяпы.

В некоторых главах «Золотого теленка» Ильф и Петров набрасывают портретики заграничных «экскурсантов». Господа в шляпах ищут рецепт самогона. Они даже из Остаповой «табуретовки» готовы гнать прибыль. Иностранные журналисты путешествуют по Турксибу. Кое-кто из них с пеной у рта доказывает впоследствии, что советскую власть необходимо уничтожить. Ильф и Петров словно производят пристрелку к теме будущей «Одноэтажной Америки».

Крупный план, замедленная съемка применяются писателями в тех случаях, когда объект их сатиры имеет серьезное значение для повествования, выражает определившиеся опасные для советского общества тенденции.

Много в романе мелких зарисовок, запечатлевших случайные и не слишком значимые факты и явления.

В плохо работающем провинциальном магазинчике висит мрачная табличка «Штанов нет!». Арбатовские снабженцы допускают к пиву исключительно членов профсоюза. Пылит и тиранит проезжий транспорт, как во времена Соловья-разбойника, дорога в Черноморск. С распростертыми объятиями встречают «Антилопу» доверчивые граждане города Лучанска. Мигом разбегаются и оставляют вора в покое черноморские обыватели, едва их просят записаться в свидетели. Грезят о време-

нах, когда Черноморск снова станет центром частной коммерции, пикейные жилеты с их заклинаниями: «Бриан — это голова» и «Сноудену пальца в рот не клади». Занимаются литературным демпингом московские пошляки Усышкин-Вертер, Леонид Трепетовский и Борис Аммиаков, изготовляющие обозрение-времянку «А вам не холодно?». Входит в употребление чарльстон «Мне тепло с моей крошкой на полюсе», вероятно одобренный бывшим полицейским, а ныне музыкальным критиком Небабой.

Смысл некоторых из этих беглых картинок подытожен сатириками в известном авторском монологе: «Параллельно большому миру, в котором живут большие люди и большие вещи, существует маленький мир с маленькими людьми и маленькими вещами. В большом мире изобретен дизель-мотор, написаны «Мертвые души», построена Днепровская гидростанция и совершен перелет вокруг света. В маленьком мире изобретен кричащий пузырь «уйди-уйди», написана песенка «Кирпичики» и построены брюки фасона «полпред». В большом мире людьми двигает стремление облагодетельствовать человечество. Маленький мир далек от таких высоких материй...»

С каждым днем теснее сжимается вокруг маленького мирка кольцо окружения, с каждым днем активней штурмует его наша советская современность. Это, конечно, не значит, что целиком все население его подлежит суровому сатирическому наказанию. Нет, меры пресечения, которых, безусловно, заслужил Корейко или кровопийца-нэпач, совершенно

неприменимы, скажем, к трогательному старику Синицкому. Добрый ребусник, кропающий наивные стишки для журнальных отделов досуга, отстал от века. Перевоспитывать его, пожалуй, уже поздновато, а карать — не за что. Сочинитель шарад и логогрифов становится поэтому персонажем юмористических сценок, в которых писательская улыбка порой по-диккенсовски грустна.

Смеемся мы, кстати сказать, не столько над стариком, сколько над той убогой ремесленнической продукцией, что поныне засоряет четвертые полосы некоторых газет. Рифмованная чепуха — вот подлинный герой главы «Снова кризис жанра». Синицкий только закрепляет его изображение. В «Двенадцати стульях» наблюдалась иная ситуация: вирши Ляписа дорисовывали его портрет. Сатирический удар, как видим, в более позднем произведении перенесен с человека на явление. Дальнейшее развитие этот принцип обработки жизненного материала получит в правдистских фельетонах Ильфа и Петрова.

Но вернемся к «Золотому теленку». Как было уже сказано, некоторые его персонажи, например, Синицкий или Козлевич, получают в романе чисто юмористическую интерпретацию. С веселым лукавством повествуют Ильф и Петров о Паниковском и Балаганове. Однако смех ради смеха в этой книге слышится куда реже, чем в «Двенадцати стульях». Безудержное балагурство, хлеставшее через край вместе с водой в истории щукинского купания, становится теперь для писателей пройденным этапом. Комическое берется под строгий ав-

торский контроль. Черновики «Золотого теленка» достаточно ясно показывают, как настойчиво и упорно преодолевают Ильф и Петров тягу к «аттракционам».

Светлая и легкая усмешка появляется на лице рассказчика преимущественно тогда, когда он оказывается в кругу своих друзей. Кто они? Это фоторепортер Меньшов, готовый хоть поезд повернуть вспять, чтобы сделать нужный для газеты снимок; добряк Гаргантюа, всей душой презирающий пошлость; темпераментный Лавуазьян, до мозга костей преданный делу газетной информации. Это костыльщик-ударник, девочка-пионерка, которая восклицает: «Да здравствует пятилетка!», повар-энтузиаст, тратящий свои личные сбережения, чтобы получше оформить торжественный обед в честь смычки рельсов. Это служащий музея, чье счастье — в расцвете его родного города; студенты техникума, шарахающиеся от Остаповых денег; миллионы других честных советских людей, от имени которых и для которых написан «Золотой теленок».

В самых поэтичных, самых патетических строках романа Ильф и Петров рисуют образ своей Отчизны, охваченной созиданием. Окидывая страну мысленным взором, писатели рассказывают о ее буднях простыми и сердечными словами:

«Ночь, ночь, ночь лежала над всей страной.

В черноморском порту легко поворачивались краны, опускали стальные стропы в глубокие трюмы иностранцев и снова поворачи-

вались, чтобы осторожно, с кошачьей любовью опустить на пристань сосновые ящики с оборудованием Тракторостроя. Розовый кометный огонь рвался из высоких труб силикатных заводов. Пылали звездные скопления Днепростроя, Магнитогорска и Сталинграда. На севере взошла Краснопутиловская звезда, а за нею зажглось великое множество звезд первой величины. Были тут фабрики, комбинаты, электростанции, новостройки. Светилась вся пятилетка, затмевая блеском старое, примелькавшееся еще египтянам небо».

Стремясь выразить динамику нашего роста, писатели пользуются символической картиной, компактно передающей соотношение порыва и застоя, настоящего и прошлого в нашей жизни. Мы имеем в виду многозначительный эпизод автопробега:

«Жулики притаились в траве у самой дороги и, внезапно потеряв обычную наглость, молча смотрели на проходящую колонну.

Полотнища ослепительного света полоскались на дороге. Машины мягко скрипели, пробегая мимо поверженных антилоповцев. Прах летел из-под колес. Протяжно завывали клаксоны. Ветер метался во все стороны. В минуту все исчезло, и только долго колебался и прыгал в темноте рубиновый фонарик последней машины.

Настоящая жизнь пролетала мимо, радостно трубя и сверкая лаковыми крыльями».

Представители этой настоящей жизни дерзают, ищут, творят, трудятся. Они подлинные хозяева своего «сегодня» и своего «завтра»,

Черноморска, Арбатова, Восточной магистрали. Остапу или Корейко достается больше страниц в романе, чем этим подлинным героям нашего времени. Но дело не в числе печатных знаков, не в абзацах и запятых, а в общем балансе, подводимом писателями к концу книги. И он не в пользу проходимцев. Та чаша весов, на которую брошены их деяния и помыслы, дребезжа, взлетает вверх, как только созидающий народ, главный положительный персонаж «Золотого теленка», дает о себе знать. Несметные богатства обоих миллионеров превращаются в ничто рядом с шестьюдесятью рублями, потихоньку вложенными поваром Иваном Осиповичем в общий котел. Их крохотные страстишки тонут в море людского ликования на Восточной магистрали, несущей отсталым когда-то племенам Востока культуру и материальное благосостояние. Их философия рушится, не выдерживая сопоставления с короткой репликой школьницы или с заявлением рабочего: «А от всего нашего укладочного коллектива просьба правительству — немедленно отправить нас на новую стройку».

Закон Архимеда, по-своему действующий среди людей, выталкивает Остапа прочь из среды тружеников. Он — инородное тело на Турксибе. Отчаянно-лихой лозунг Бендера «была не была» сменяется меланхолическим «быть или не быть», ибо, опустившись с небес своей фантазии на землю, герой попадает из огня да в полымя. Его, как и всех, над кем он смеялся в «Двенадцати стульях» и «Золотом

теленке», теснит класс-гегемон. И грязные деньги, отнятые у Корейко, не могут спасти Остапа: подобно кладу Нибелунгов, они не приносят счастья.

7. Мастерство, обретшее зрелость

Многие художественные особенности, в частности, некоторые наиболее общие принципы построения, естественно продолжили в «Золотом теленке» традицию «Двенадцати стульев». Начать с того, что пружина действия в обоих романах одна и та же: корыстолюбие Остапа. Отправившись в путешествие, которое должно увенчаться поимкой золотого тельца, герой наблюдает факты, представляющие для читателя интерес. Но стульев было двенадцать, а Корейко один. Это обстоятельство упрощает композицию «Золотого теленка», приводит к сокращению штата эпизодических персонажей, позволяет писателям дать более глубокий анализ каждого из них. Повествование становится концентрированней, диалог — насыщенней. Исчезают такие характерные для «Двенадцати стульев» эпизоды, как путешествие концессионеров на пароходе, где комическое положений решительно берет верх над комическим характеров, а сценки подменяют собой образы. Четко обозначаются полюса конфликта; самый конфликт обостряется и точно акцентируется на каждом этапе своего развития.

Число боковых ходов падает. Если в «Двенадцати стульях» сюжет двигается, как шахматный конь, то в «Золотом теленке» он напоминает скорее эволюции ладьи или ферзя.

Уже нельзя вести речь о целых циклах самодовлеющих эпизодов, хотя вставные новеллы по-прежнему попадаются («Воронья слободка», например).

«Двенадцать стульев» — книга об Остапе и о многих других персонажах, «Золотой теленок» — это прежде всего роман об Остапе. Третья часть книги почти всецело посвящается его образу, она более психологична, чем прочие разделы сатирической эпопеи.

В «Двенадцати стульях» до шестой главы повествование ведут вперед вялые старания Воробьянинова, и лишь тогда, когда выясняется неприспособленность бывшего предводителя к такому роду занятий и становится понятно, что его интеллектуальный потолок будет в дальнейшем серьезной помехой для авторов,— лишь тогда Ильф и Петров с некоторой торопливостью выпускают на арену Бендера, и сюжет получает необходимое ускорение.

Завязка «Золотого теленка» стремительна, так как Бендер берет быка, точнее, призрачного золотого тельца, за рога уже во второй главе, причем здесь он сразу предстает читателю сформировавшейся личностью.

Каждое свидание Бендера с Корейко тщательно подготовлено промежуточными эпизодами. Три встречи — три кульминации, каждая из которых служит для романа поворотным пунктом. Расставание двух миллионеров знаменует собой начало агонии великого комбинатора. Развязка, однако, наступает не сразу. Ей предшествуют картины переживаний новоявленного богача, подчеркивающие неизбежность эпилога.

Значение случая в «Золотом теленке» не совсем сведено к нулю. Достаточно вспомнить, что Остап узнает об отъезде Корейко на Восточную магистраль от Зоси Синицкой, с которой знакомится вовсе не для того, чтобы выследить с ее помощью подпольного миллионера. И все же симпатии Ильфа и Петрова в «Золотом теленке» на стороне закономерных и мотивированных сюжетных решений. Линия Зоси выглядит далеко не самой сильной в романе именно потому, что совпадение вкусов Бендера и Корейко — маловероятная вещь. Отсюда — бледность женского образа. Отсюда — его служебное, подчиненное место в книге. Но это, повторяем, исключение.

По архитектуре своей «Золотой теленок» проще «Двенадцати стульев». Во втором романе Ильф и Петров уже не проявляют рвения фотографа, который готов ради оригинального ракурса забраться чуть ли не под облака. Они избегают таких излишеств, как памятные нам по «Двенадцати стульям» несчетные встречи концессионеров со своими старыми друзьями на Кавказе. А вот привычка вспоминать ушедших героев у писателей остается. Скажем, в главе «Первое свидание», изображающей разговор Бендера с Корейко, все нити действия, как бывало в «Двенадцати стульях», сведены в один пучок. Отрывистое перечисление их мобилизует внимание. И тут же наступает разрядка — герой терпит неудачу. Но подобные ощутимые, заметные постороннему глазу приемы вообще не характерны для «Золотого теленка». Простота этой книги — следствие возросшего мастерства сатириков, которые

теперь с успехом добиваются органичной спайки отдельных частей текста: лирико-юмористических отступлений, диалогов, портретов, пейзажей. Швы проступают крайне редко.

Принципы типизации в «Золотом теленке» по существу остаются прежними, охватывая широкий круг приемов от нахождения общего для группы героев знаменателя в авторских рассуждениях до речевой характеристики. Однако употребляются эти приемы решительней. В результате — тщательная разработка образов.

Взять, к примеру, Васисуалия Лоханкина. Монологи его отличаются как лексическим своеобразием, которое, кстати сказать, в «Золотом теленке» всегда понимается более широко, чем в «Двенадцати стульях», так и определенным синтаксическим и ритмическим рисунком. Книга с золотым корешком показана не только с боку, мимоходом, как корзинка Кислярского, но и повернута под конец к читателю лицевой стороной. Золотящиеся на переплете буквы «Мужчина и женщина» с хохотом отплясывают на спине поверженного героя свой издевающийся танец, втягивая в хоровод и его пристрастие к натужным хлипким абстракциям, и его семейную драму закоренелого иждивенца.

Очень важно еще и другое. Ильф и Петров во втором романе предпочитают непосредственно рассказывать о мыслях и верованиях персонажа, что влечет за собой недвусмысленное обнаружение его социальной специфики.

С большой силой сказывается на художественном уровне «Золотого теленка» та черта

творческой индивидуальности Ильфа и Петрова, которую можно назвать «рентгеновской» зоркостью. Проникновение в недра характера и юмористический эффект достигаются путем точного аналитического осмысления ситуации. Писатели подмечают душевные движения своих героев с наблюдательностью и проницательностью великолепных психологов, но фиксируют лишь внешние проявления их мыслей и чувств — тонко, без нажима, со строгим выбором, как большие юмористы, знающие цену каждому слову. Хочется в подтверждение сослаться на главу «Гомер, Мильтон и Паниковский», где главные действующие лица романа сфотографированы в наиболее характерных позах, где просматриваются основные сюжетные линии «Золотого теленка» и использован целый арсенал превосходных в своей сдержанности юмористических приемов. Ни одного лишнего слова, ни одной остроты для украшения. Правдиво, изумительно метко схваченные жесты, движения, реплики. Вся эта глава — образец сатирического психологизма. Вспомните, как хороша сцена дискуссии Балаганова с Паниковским. Перечитайте, если нужно, этот отрывок: «...Разговор перешел в область, не имевшую ничего общего с полученной инструкцией. Жулики так разгорячились, что начали даже легонько отпихивать друг друга ладонями и наперебой вскрикивать: «А ты кто такой!» Такие действия предшествуют обычно генеральной драке, в которой противники бросают шапки на землю, призывают прохожих в свидетели и размазы-

вают на своих щетинистых мордасах детские слезы.

Но драки не произошло. Когда наступил наиболее подходящий момент для нанесения первой пощечины. Паниковский вдруг убрал руки и согласился считать Балаганова своим непосредственным начальством.

Вероятно, он вспомнил, что его часто били отдельные лица и целые коллективы и что при этом ему бывало очень больно. Захватив власть в свои руки, Балаганов сразу смягчился.

— Почему бы не ограбить! — сказал он менее настойчиво.— Разве так трудно! Корейко вечером идет по улице. Темно. Я подхожу с левой руки. Вы подходите справа. Я толкаю его в левый бок, вы толкаете в правый. Этот дурак останавливается и говорит: «Хулиган!» Мне. «Кто хулиган?» — спрашиваю я. И вы тоже спрашиваете, кто хулиган, и надавливаете справа. Тут я даю ему по морд... Нет, бить нельзя!

— В том-то и дело, что бить нельзя,— лицемерно вздохнул Паниковский.— Бендер не позволяет.

— Да я сам знаю... В общем, я хватаю его за руки, а вы смотрите, нет ли в карманах чего лишнего. Он, как водится, кричит «милиция», и тут я его... Ах ты, черт возьми, нельзя бить. В общем, мы уходим домой. Ну, как план?

Но Паниковский уклонился от прямого ответа. Он взял из рук Балаганова резную курортную тросточку с рогаткой вместо набалдашника и, начертив прямую линию на песке, сказал:

— Смотрите. Во-первых, ждать до вечера. Во-вторых...

И Паниковский от правого конца прямой повел вверх волнистый перпендикуляр.

— Во-вторых, он может сегодня вечером просто не выйти на улицу. А если даже выйдет, то...

Тут Паниковский соединил обе линии третьей, так что на песке появилось нечто похожее на треугольник, и закончил:

— Кто его знает? Может быть, он будет прогуливаться в большой компании. Как вам это покажется?

Балаганов с уважением посмотрел на треугольник. Доводы Паниковского показались ему не особенно убедительными, но в треугольнике чувствовалась такая правдивая безнадежность, что Балаганов поколебался».

Можно ли десятком характеристик заменить один так продуманно выполненный эпизод! Вряд ли... А встреча двух сыновей лейтенанта Шмидта в райисполкоме: тревожные восклицания Остапа («Вася!.. родной братик! Узнаешь брата Колю?», «Когда же ты приехал из Мариуполя, где ты жил у нашей бабушки»), балагановское бормотание («Да... я жил у нее»), авторские зарисовки («обнимаясь, оба брата искоса поглядывали на председателя, с лица которого не сходило уксусное выражение») и т. п.— эта картина филигранной отделкой мимики, жеста, мизансцен так же, как и предыдущая, убедительно и безотказно работает на раскрытие образа, а следовательно — на идею книги.

Ильф и Петров как пейзажисты и в «Золотом теленке» не забывают: основное их направление — жанровая живопись. Поэтому, читая, что «в поспевающих хлебах кузнечики ковали свое маленькое счастье», мы не без оснований улавливаем аналогию между насекомыми и Остаповой шпаной. Некоторые картины, например, описание дороги в Черноморск, не изменившейся со времени Соловья-разбойника, воспринимаются как маленькие фельетоны с конкретным адресом. Сквозь оживленную сутолоку индустриальных пейзажей, которые выше упоминались (отступление «Ночь, ночь, ночь...» и т. п.), сатирики проводят мысль о никчемности паразитов типа Бендера, Корейко или Балаганова. В заключительных сценах романа природа помогает авторам оттенить глубину Остапова падения. Обратимся к книге. «Долгий и сильный пушечной полноты удар вызвал колебания ледяной поверхности. Напропалую дул теплый ветер. Бендер посмотрел под ноги и увидел на льду большую зеленую трещину. Ледяное плато, на котором он находился, качнулось и углом стало лезть под воду.

— Лед тронулся! — в ужасе закричал великий комбинатор.— Лед тронулся, господа присяжные заседатели! — Он запрыгал по раздвигающимся льдинам, изо всех сил торопясь в страну, с которой так высокомерно прощался час тому назад. Туман поднимался важно и медлительно, открывая голую плавню». Одна только зарисовка с натуры — и переосмысливается крылатая фраза потомка янычаров, бесперспективный и мрачный вид откры-

вается взгляду. Глубоко символичен этот конец головокружительной карьеры авантюриста.

«Золотой теленок», как и «Двенадцать стульев»,— произведение гротескное уже по самому подбору фактов. Обособленный мирок отрицательных персонажей — это явное преувеличение. Оно вполне оправдывается той задачей осмеяния и уничтожения вредных пережитков прошлого, которую поставили перед собой писатели, и тем мастерством, с которым они эту задачу решили. Гиперболизация используется Ильфом и Петровым и в более узком плане. Под увеличительным стеклом сатиры демонстрируется ряд персонажей. Заостренность присуща многим диалогам и эпизодам. Печать шаржа отмечает почти каждую главу книги. Но гротеск, так явственно различимый в образах Фунта или Лоханкина, в комедии с гирями или в битве Остапа с «проклятой сигуранцей», у Ильфа и Петрова никогда не приходит в противоречие с жизненной правдой, не опускается, влекомый недостатком взыскательности, до буффонады. Напротив, он придает четкость, упругость и осязаемость линиям, позволяет писателям по едва заметному признаку воссоздавать облик, по чуть сказавшемуся симптому — болезнь, по одному слову героя — его душевное состояние и нравственную ценность. То есть, короче говоря, усиливает глубоко реалистическое звучание книги.

Много взыскательней, чем прежде, подходят теперь сатирики к отбору выразительных средств. В первом их романе фейерверки каламбуров иногда совершенно ничего не осве-

щали, острота порой носила самодовлеющий характер (для того, чтобы оценить одноглазого шахматиста с романом Шпильгагена в руках, надо прежде знать, что роман этот называется «Один в поле не воин»), сатирическими тропами иные куски текста были перегружены (описание брунсовского сада).

В «Золотом теленке» функции остроты резко ограничены, она теперь по большей части отмечает кульминацию определенного смыслового отрезка. Так, рассказывая о полемике Бендера с ксендзами, Ильф и Петров выделяют первый успех Остапа ироническим замечанием по поводу Козлевича: «Душа его присоединилась к телу, и в результате этого объединения шофер робко двинулся вперед». Закругляют они эпизод веселой шуткой, построенной на резких комических контрастах: «Остап сказал и про папу. Он заклеймил Александра Борджиа за нехорошее поведение, вспомнил ни к селу ни к городу Серафима Саровского и особенно налег на инквизицию, преследовавшую Галилея. Он так увлекся, что обвинил в несчастьях великого ученого непосредственно Кушаковского и Морошека. Это была последняя капля. Услышав о страшной судьбе Галилея, Адам Казимирович быстро положил молитвенник и упал в широкие, как ворота, объятья Балаганова». Последняя капля действительно переполняет чашу, наступает сюжетный перелом.

Мастерство Ильфа и Петрова в «Золотом теленке» еще больше, чем в предыдущем романе, служит осуждению частнособственнической морали.

Ни изменения, происходившие с замыслом сатирической дилогии, ни ее направленность, художественные особенности не могут быть достаточно глубоко поняты и проанализированы, пока в стороне остается образ Остапа Бендера. Задуманный поначалу «как второстепенная фигура, почти что эпизодическое лицо»[1], походкой случайного в книге человека является Остап на территорию Старгорода. К иронической фразе, мимоходом брошенной героем беспризорному: «Может быть, тебе дать еще ключ от квартиры, где деньги лежат?» — писатели присовокупляют эскиз его внешнего облика, не претендующий на яркость и больше похожий на силуэтное изображение, чем на многокрасочный портрет: «Молодой человек солгал: у него не было ни денег, ни квартиры, где они могли бы лежать, ни ключа, которым можно было бы квартиру отпереть. У него не было даже пальто. В город молодой человек вошел в зеленом в талию костюме. Его могучая шея была несколько раз обернута старым шерстяным шарфом, ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом апельсинного цвета. Носков под штиблетами не было. В руке молодой человек держал астролябию».

Насмешливо-пародийное с базарной ухваткой заявление Остапа Бендера по поводу проданного инструмента («Сама меряет... бы-

[1] Е. Петров, Из воспоминаний об Ильфе.



Остап Бендер.

Рисунок Кукрыниксы.

ло бы что мерять»), непринужденная опереточная песенка на его устах и деловитый вопрос дворнику («А что, отец... невесты у вас в городе есть?») подготовляют информацию о прошлом Бендере, пересыпанную намеками и красноречивыми недомолвками: «Из своей биографии он обычно сообщал только одну подробность: «Мой папа,— говорил он,— был турецкоподданный». Сын турецкоподданного за свою жизнь переменил много занятий. Живость характера, мешавшая ему посвятить себя какому-нибудь делу, постоянно кидала его в разные концы страны и теперь привела в Старгород без носков, без ключа, без квартиры и без денег». Плацдарм для дальнейшего развития образа завоеван, и, когда Ипполит Матвеевич, возвратившись в родной город, попадает в мощные объятья настоящего шантажиста, такой оборот дела не кажется неожиданным.

Ступень за ступенью уточняется и разрабатывается авторское толкование Остапова образа. С веселым нахальством снимает герой со своего компаньона жилет и выманивает квитанции у Коробейникова. С беспринципностью истого прощелыги женится на Грицацуевой. С хладнокровием профессионального вора уносит у нее стул и ситечко. Предприимчиво и проницательно продумывает аферу с «Мечом и оралом» и по-актерски уверенно ее осуществляет. При всем том Остап зорко видит родимые пятна и прорехи, доставшиеся нашим дням от эпохи «до исторического материализма».

Буквально на глазах выветривается наме-

рение Ильфа и Петрова запечатлеть в романе в качестве основного персонажа человека, который впоследствии был изображен под именем Изнуренкова. От него остается только клочок интонации («Ах, да!.. Волнующая история! Барон-изгнанник!», «Кислое дело, пещера Лейхтвейса. Таинственный соперник...»), созвучный изнуренковским: «Ах, ах! Высокий класс», «Ах! Ах! Какой поворот темы!»

Остап оформляется в самобытную, сильную и колоритную личность. Он,— как об этом пишет Петров,— постепенно выпирает из приготовленных для него рамок. Скоро писатели уже не могут с ним сладить. К концу первого романа авторы обращаются с Бендером как с живым человеком и часто сердятся на него за нахальство, с которым он пролезает почти в каждую главу. Это заявление Петрова имеет глубокий подтекст. Сдержанно, с едва заметной самокритичной улыбкой сатирик сообщает важнейший эпизод творческой истории романов, откровенно признавая: образ Бендера вызвал немало авторских сомнений и сам в изрядной степени явился их продуктом.

Творец не в силах справиться со своим героем! Значит, последний, потребовав от писателей предельного самоотвержения, максимальной щедрости, присвоив многие из их лучших находок, начинает самостоятельную «карьеру», полную вольностей и капризов.

Ильф и Петров недовольны бендеровской живучестью и грубоватой энергией. Значит им в какое-то время становится ясно, что по-

следствия поощрительного обращения с героем, результаты «демократических» субсидий в его пользу — нежелательны. Но спохватываются писатели лишь тогда, когда дело уже сделано: дух выпущен из сосуда.

Впрочем, было бы ошибкой изображать Ильфа и Петрова как лиц, пострадавших от собственной слепоты. Писатели, безусловно, нуждались в остроумном помощнике и сознательно сделали его своим конкурентом по части юмора. Они не без умысла наделили Остапа дурными чертами, как бы выдав ему пропуск в среду порока. Сатирики просчитались только в одном: они не предусмотрели, какой размах получит этот образ, какой притягательной силой будет отличаться, по сути дела, отрицательный персонаж, наделенный их великолепной иронией. Ильф и Петров недооценили силу своего юмора. И объективная сила образа оказалась действеннее личного отношения писателей к Бендеру-жулику.

Нет, пожалуй, в «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке» ни одного действующего лица, которое так или иначе не находится в контакте с Бендером. Без Остапа произведение распадется, рассыплется. «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» — сатирическое повествование о похождениях и приключениях великого комбинатора, а также о его встречах с другими персонажами эпопеи и о его наблюдениях над ними. Бендер несет, стало быть, двойные функции: он одновременно выступает и в роли объекта сатиры, и — с явным апломбом и успехом — в роли ее выразителя.

Включившись в погоню за брильянтами,

остроумный и наблюдательный Остап, невзирая на балласт своих отрицательных качеств, становится представителем авторов в романе. На Остапа мало-помалу возлагаются обязанности охотника за образами, иронического комментатора событий. Его деятельная натура впрягается в интригу эпопеи. Нередко Остап воспринимается как маска великолепной иронии Ильфа и Петрова, как смех писателей, ставший конкретным героем художественного произведения. Со временем образ Бендера получает все более внятную трактовку. Во втором романе Ильф и Петров с каждой страницей усиливают критический нажим на своего слугу.

Устраивает ли нас факт сотрудничества сатириков со своим героем или нет, сотрудничество существует, и важно разобраться, что же оно все-таки дает эпопее, как обнаруживает себя Остап на ответственном поприще сатирического обозревателя? Исчерпывающе отвечают на этот вопрос те бесчисленные эпизоды и действующие лица романа, о которых речь шла выше, ибо в большинстве своем их показывают читателю при посредстве и, во всяком случае, при участии великого комбинатора. Рассказывать о тех, над кем издевается Остап, все равно что пересказывать содержание романов.

Бендер помогает Ильфу и Петрову обнаруживать смешные стороны явления своими высказываниями. Гораздо нагляднее, чем раньше, вырисовываются контуры «Антилопы» после Остапова панегирика в ее честь: «Оригинальная конструкция... заря автомобилизма.

Видите, Балаганов, что можно сделать из простой швейной машины Зингера? Небольшое приспособление — и получилась отличная колхозная сноповязалка». Куда нелепей выглядят занятия псевдохудожника Феофана Мухина, когда Бендер в довольно обычной для него манере швейковского рассказа «об одном знакомом» излагает историю идеологически выдержанной картины, сделанной «из волос беспартийных».

Остап заговорил. Прислушаемся к его речи, и вдруг нам слышатся знакомые унылые нотки. Где мы их слышали? Да это же штамп. Бесцветный, скучный лик его пародийно отражается в реплике Бендера: «...По случаю учета шницелей столовая закрыта навсегда». Черты штампа узнаются во многих выражениях героя. Вслушайтесь в их звучание: «А! Пролетарий умственного труда! Работник метлы!», «Говорят тебе русским языком, завтра, значит завтра. Ну, пока! Пишите письма!», «Заседание продолжается!», «Полная тайна вкладов, то есть организации!», «...меня сенат не уполномочил...», «Считаю вечер воспоминаний закрытым».

Мишени пародии тут разные — старорежимный образ мысли и фразеология, сохранившая царские погоны, убожество мещанской лексики, наконец суконный газетно-канцелярский жаргон. За внешней неодинаковостью — одинаковая скудость мысли.

Весьма едко и метко передразнивает великий комбинатор словесное толчение воды в ступе, выступая с трибуны васюкинского турнира: «Товарищи! Товарищи и братья по

шахматам, предметом моей сегодняшней лекции служит то, о чем я читал и, должен признаться, не без успеха в Нижнем-Новгороде неделю тому назад. Предмет моей лекции — плодотворная дебютная идея. Что такое, товарищи, дебют и что такое, товарищи, идея? Дебют, товарищи,— это quasi una fantasia. А что такое, товарищи, значит идея? Идея, товарищи, это человеческая мысль, облеченная в логическую шахматную форму...» и т. д. Читателю начинает казаться, что слышит он не «гроссмейстера» О. Бендера, а неподготовленного заштатного докладчика.

Ораторская деятельность Остапа на службе у Ильфа и Петрова, разнообразная по своей тематике, характеризуется, естественно, и широким использованием множества сатирических приемов и форм. От пародии Бендер легко переходит к иронии: к издевательским вопросам («Ах, вы думали? Вы, значит, иногда думаете? Вы мыслитель. Как ваша фамилия, мыслитель? Спиноза? Жан-Жак Руссо? Марк Аврелий?», «Может быть, тебе дать еще ключ от квартиры, где деньги лежат?»), к взвивающимся, как лассо, и таким же цепким «оценочным» назывным предложениям («Знойная женщина... мечта поэта»), к замене имен своих собеседников точными кличками («фельдмаршал» и «уездный предводитель команчей» — для Воробьянинова). Ироническая окрашенность — настолько неотъемлемое свойство речи Остапа, что трудно, пожалуй, выделить хотя бы десяток его реплик, которые нельзя было бы привести здесь в качестве образчика.

Охотно применяет Бендер контрастные сравнения (об одном из геркулесовцев: «...Эта толстая харя является не чем иным, как демократической комбинацией из лиц Шейлока, Скупого рыцаря и Гарпагона!», о костюме Паниковского — «костюм короля в изгнании» и т. п.), метафорические обороты речи («Сегодня мы с божьей помощью потрогаем вымя господина Корейко...»), перелицованные пословицы, идиоматические выражения и цитаты из классики («Пан или пропал. Выбираю пана, хотя он и явный поляк», «Ближе к телу, как говорил Мопассан», «Они довольно часто сеют разумное, доброе, вечное»; обращаясь к Паниковскому: «А ну, поворотитесь-ка, сынку!», «Ну, марш вперед, труба зовет» и т. д. и т. п.). Остап любит фантазировать (отличный пример — васюкинский шахматный турнир) и гиперболизировать (отповедь Воробьянинову, объявившему, что он будет драться на дуэли). Да мало ли еще блистательных, отточенных, звенящих сатирических стрел предоставляют Ильф и Петров своему герою.

Хочется отметить удивительную гармонию авторской речи и разговорной манеры Бендера. Они столь же неоспоримо едины в своей основе, как одно и то же вещество, скажем, вода — в двух различных состояниях — жидком и парообразном. Химическая формула ее в обоих вариантах — одинакова. Не случайно, стало быть, Бендер однажды называет себя холодным философом, присваивая будущий псевдоним Ильфа и Петрова.

Если квалифицировать поведение Остапа-критика по пятибалльной системе, то возмож-

но, среди «текущих» его отметок будут фигурировать не только пятерки или четверки, но и тройки. Однако в целом герой справляется с порученным делом; его разоблачительная работа заслуживает довольно высокой оценки.

Отдавая Бендеру добрую долю своего сатирического дарования, Ильф и Петров помнят, однако, что он не абстракция, не резонер, а конкретный художественный образ, активно взаимодействующий с другими персонажами эпопеи, сложившийся характер с определенными достоинствами и еще более определенными недостатками. Начнем с первых. Сын турецкоподданного умен. Он способен найти выход из самой затруднительной ситуации. Он превосходно разбирается в людях, и едва ли не это его качество обеспечивает успех васюкинской проделки, генерального сражения с Корейко и множества афер со стульями. Он великолепный артист, лицедей, мастер мгновенного перевоплощения, человек, свободно оперирующий именами Заратустры, Леонардо да Винчи, шекспировских героев, цитирующий Пушкина, проверяющий французское произношение Кисы, сведущий в юриспруденции и в цирюльном деле.

Остап по-своему хороший товарищ. Он не только способен выручить другого проходимца из беды, он может даже принять его к себе на довольствие. От природы незлопамятный и веселый малый, Бендер периодически отпускает Воробьянинову его грехи потому, что без Кисы ему было бы скучнее жить. Присущи герою и многие другие положительные свойства, необходимые Ильфу и Петрову отчасти

для того, чтобы задним числом мотивировать свой блок с ним.

Тем не менее Бендера отличает черта, сводящая на нет все его положительные качества. Это жадность. В «Двенадцати стульях» она еще так тесно переплетается с его любовью к приключениям, что с виду не представляет особой социальной опасности. Порой кажется, что авантюризм героя — просто специфически остаповская форма протеста против мещанства, обывательщины и глупости, а сам Бендер — своеобразный рыцарь афер. И впрямь, афера для Остапа, на первых порах, больше кладезь острых юмористических ощущений, чем материальных благ. На этом этапе развития образа средства в какой-то мере оправдывают для героя цель. Позже, в «Золотом теленке», Бендер открыто принимает на вооружение другой принцип: цель оправдывает средства.

В «Двенадцати стульях» уродливые черты Остапа подчас неразличимы: герой не разглагольствует о своем мировоззрении. В «Золотом теленке» он с самого начала книги излагает свое кредо. Сразу становится известно, что поступками Остапа движет корыстолюбие, что его воля и разум состоят на побегушках у этой всепоглощающей страсти. И чем больше писателей интересует Бендер как характер, тем меньше опираются они на него как на конферансье.

Вряд ли можно более полно и лаконично определить место Бендера на земле, чем он сам в своих многочисленных декларациях. Однажды, указывая Воробьянинову на плыву-

щий по Волге стул, Остап меланхолически замечает: «Мы тоже плывем по течению. Нас топят, мы выплываем, хотя, кажется, никого этим не радуем. Нас никто не любит, если не считать уголовного розыска, который нас тоже не любит». И немного погодя герой придумывает себе эпитафию: «Он любил и страдал. Он любил деньги и страдал от их недостатка». Эта единственная страсть, владеющая Остапом,— неутолимая жажда денег, бешеное стремление к богатству, мечта о сказочном Рио-де-Жанейро, где налетчик, как «джентльмен в обществе джентльменов делает свой маленький бизнес»,— и приковывает великого комбинатора к его «золотой роте». Писатели отказываются от попыток женить Остапа на Зосе Синицкой или превратить его в альтруиста, жертвующего деньги государству, понимая психологическую и социальную необоснованность подобного сюжетного хода.

Бендер обманывает, шантажирует и жульничает в среде своих идейных соратников. Это ему легко удается. Он много умней и изобретательней моральных уродцев, которые его окружают. Но, будучи в разладе с людьми того же социального облика, что и сам он, Бендер, подобно им, находится в конфликте с нашим обществом. Он так высказывается по этому поводу: «У меня с советской властью возникли за последний год серьезные разногласия. Она хочет строить социализм, а я не хочу. Мне скучно строить социализм...» И в другом случае, уже став обладателем корейковских ассигнаций: «Ну что ж, адье, великая страна. Я не люблю быть первым учеником и

получать отметки за внимание, прилежание и поведение. Я частное лицо и не обязан интересоваться силосными ямами, траншеями и башнями. Меня как-то мало интересует проблема социалистической переделки человека в ангела и вкладчика сберкассы. Наоборот. Интересуют меня наболевшие вопросы бережного отношения к личности одиноких миллионеров...»

Однако бросить вызов созидающему народу этот атлет не рискует. Народ представляется ему слишком грозным противником. Напротив, герой романа крайне иронически относится к людям, грезящим о реставрации: к деятелям «Союза меча и орала», к Воробьянинову, к Хворобьеву. Отвергая и советскую власть и ее недругов, Бендер ищет себе пристанища между двумя враждующими станами. Скептицизм мешает ему прочно примкнуть к глупцам и темному уголовному сброду, неодолимая тяга к деньгам отгораживает от строителей социализма. Великий комбинатор слишком заражен прошлым, чтобы признать настоящее, но, человек умный, он понимает разительное, убийственное превосходство настоящего над прошлым. Натура Остапа парализована этим коренным, неразрешимым для него противоречием.

Пока Остап наг и нищ, имея почти на протяжении всего «Золотого теленка» только «ключ от квартиры, где деньги лежат», то есть папку со сведениями о Корейко,— проблема социального самоопределения редко тревожит его мысли. Но наступает переломный момент, и в товарном вагоне, где «воздух был плотный

и устойчивый, как в старом ботинке», Корейко кладет к ногам Остапа сто пачек с деньгами. Над великим комбинатором, как дамоклов меч, нависает необходимость сделать выбор, не тот словесный, что он давно уже сделал, а действенный, оформившийся в строгую линию поведения. Ильф и Петров выразительно описывают мгновение, когда душа веселого авантюриста и временного союзника авторов начинает покидать тело миллионера, когда еще как будто сохраняется внешнее равновесие между двумя Бендерами: «Остап вдруг опечалился. Его поразила обыденность обстановки, ему показалось странным, что мир не переменился сию же секунду и что ничего, решительно ничего не произошло вокруг... Стало ему немного скучно, как Роальду Амундсену, когда он, проносясь в дирижабле «Норге» над Северным полюсом, к которому пробирался всю жизнь, без воодушевления сказал своим спутникам: «Ну, вот мы и прилетели». Внизу был битый лед, трещины, холод, пустота. Тайна раскрыта, цель достигнута, делать больше нечего, и надо менять профессию...»

Великий комбинатор, прежде чем упасть, словно канатоходец, еще долго и тягостно балансирует над пропастью. Не раз испытывает он острую зависть к здоровым и радостным людям коллектива — к автомобилистам и студентам, к Зосе и Фемиди. Но в конце концов неизбежная развязка наступает, «золотой теленок» копытом своим вышвыривает Остапа за пределы советского общества, куда его и без того кренили стяжательство и индивидуализм. Вышвыривает в ту самую пропасть,

которой, по иронии судьбы, оказывается для Остапа не бедность, а богатство. Такое решение конфликта естественно, ибо Остап, во-первых, может только делать попытки отречься от миллиона, но по логике своей натуры отказаться от него наотрез не в состоянии.

Из этого вытекает «во-вторых». В стране побеждающего социализма Бендеровы деньги не дают своему владельцу никаких преимуществ, ни моральных, ни материальных. Напротив, как выясняется в эпизоде с техникумовцами, они ставят своего обладателя ниже окружающих, ибо нажиты заведомо нечестным путем.

Не будем отрицать — вместе с Остапом, ищущим свое место под солнцем, испытывают определенные колебания и сатирики. Им по временам представляется, что Бендер не безнадежен. Исторически эта точка зрения оправдана. Еще раз напомним, что стройки первой пятилетки продемонстрировали великое воспитательное воздействие труда на Остаповых деклассированных сородичей. Через два-три года после «Золотого теленка» Н. Погодин показал, как Беломорканал исцеляет воров и жуликов, подобных Бендеру. Ведущий герой «Аристократов» Костя-капитан, унаследовавший профессию Остапа и Бени Крика, их лексику[1] и темперамент, категорически по-

---

[1] Ср. высказывания Остапа с репликами Кости-капитана: «Митя, вы носите медаль? Вы фараон?», «Боже мой, подо мной качается земной шар», «Это же гладиаторы. Цирк. Двести пятьдесят чертей на трапе-

рывает со своим прошлым. Умственное превосходство Бендера над Костей делает, на первый взгляд, еще более вероятной подобную эволюцию великого комбинатора. Ильф и Петров, однако, отказываются от соблазна помиловать Остапа, сознавая, что сатирический замысел эпопеи утратил бы на этом крутом повороте свою цельность и глубину.

Вопрос о будущем Бендера остается в «Золотом теленке» открытым. Графом Монте-Кристо герою стать не суждено. Пойдет ли комбинатор в управдомы? Это не так уж важно выяснять, если известно, что он пока остается нашим врагом, нагло выдающим себя за современный вариант лишнего человека («Я типичный Евгений Онегин, он же рыцарь, лишенный наследства советской властью»). Ильф и Петров считают, что запятая, вопросительный знак или многоточие в конце «Золотого теленка» выглядели бы двусмысленно. И они ставят точку.

Как удается сатирикам сцементировать в одном характере черты обличителя и обличаемого? Есть у Остапа свойство, принадлежащее одновременно обоим этим героям, положительному и отрицательному: остроумие. С виду Остап импровизирует и шутит стихийно, почти бессознательно, на деле он знает цену своему слову и пускает его в ход весьма обдуманно. Издеваясь над своими спутниками и соперниками, герой далеко не всегда просто

циях жизни», «Интересуюсь, как это я буду работать? Я, Костя-капитан, работаю поденщиком на советскую власть?»

резвится. Частенько юмор становится в его руках оружием эгоиста. Так Бендер смешками пытается завуалировать обыкновенную кражу: «Пошлая вещь... но согласитесь, что я не мог покинуть любимую женщину, не оставив о ней никакого воспоминания».

На страницах «Двенадцати стульев» Бендер чаще, чем в «Золотом теленке», дает волю врожденной веселости, посмеиваясь иногда мимоходом, из любви к искусству. Таков Остап в сценах, где он очень верно пародирует Изнуренкова и Эллочку Щукину или хохочет, глядя на перекрашенного Воробьянинова. Юмор Бендера в «Золотом теленке» делается более целенаправленным, чуть ли не профессиональным. В ряде случаев герой, подобно артисту, напрягает все силы, чтоб меткое слово его вызвало нужный эффект. Вспомните, как Остап, замалчивая щекотливый вопрос Меньшова, угощает того анекдотом: «Знал я одного провинциального фотографа, который даже консервы открывал при красном свете, боялся, что они испортятся».

В главах «Дружба с юностью» и «Его любили...», когда Остап начинает смутно подозревать иллюзорность своей победы над Корейко, каждая острота и шутка даются ему с трудом. Тут-то Ильф и Петров впервые открывают свое отношение к Бендеру-остряку: «В студентах чувствовалось превосходство зрителя перед конферансье. Зритель слушает гражданина во фраке, иногда смеется, лениво аплодируя ему, но в конце концов уходит домой, и нет ему больше никакого дела до кон-

ферансье. А конферансье после спектакля приходит в артистический клуб, грустно сидит над котлетой и жалуется... что публика его не понимает; а правительство не ценит... А чего там понимать. Остроты стары, и приемы стары, а переучиваться поздно». Так моральное фиаско свежеиспеченного миллионера, в частности, находит свое выражение в том, что он по существу утрачивает способность смеяться.

Именно ирония Остапа, эта палка о двух концах, служащая с одной стороны, авторам, с другой — самому герою, являющаяся качеством как Бендера-юмориста, так и Бендера-стяжателя, делает единым и цельным этот противоречивый образ. Остап, неуязвимый для издевок мелкой сошки, его окружающей, беззащитен, однако, против смеха создателей своих, Ильфа и Петрова, против иронии судьбы — судьбы миллионера в советском обществе.

Двойственность образа Остапа Бендера породила в свое время немало споров. Герой двух романов превратился в героя затяжной полемики. Итоги этих дискуссий пока подводились только читателями. Их высказывания о великом комбинаторе свидетельствуют, что фигура Остапа преимущественно истолковывается правильно. В Бендере советские люди видят прежде всего афериста и проходимца. Следовательно, сумев в конечном счете победить слабые стороны замысла эпопеи, Ильф и Петров победили и своего героя.

Диалектическая сложность образа Бендера была обусловлена и той эпохой, в которую жил Остап, и той трудной сюжетной ролью,

которая — по воле авторов — выпала на его долю. Через девять кругов ада обывательщины, стяжательства, пошлости мог — как считали Ильф и Петров — провести читателя только выходец из этого ада, своеобразный Вергилий маленького мирка, населенного воришками, спекулянтами, бюрократами и прочей нечистью.

Несколько слов о литературной родословной Бендера. Своими корнями она уходит в далекое прошлое. Предки Остапа — почти ровесники литературы. Первый плут, увековеченный средствами словесной живописи,— его прадед. И все же не имеет смысла, как это делали многие критики 30-х годов, толпами сгонять мнимых литературных близнецов Бендера и поочередно кружить его с каждым из них в сложных па сопоставлений. Конечно, Санчо Панса начинен разными поучительными историями, наделен великолепным чувством юмора и превосходит здравым смыслом своего рыцаря. Но сравнивать его с Остапом — значит обеднять каждый из этих образов, потому что в связь можно поставить лишь отдельные их черты. В целом Бендер и Санчо — различные характеры, различные социальные типы, выразители различных идей и тенденций. То же самое можно сказать и о Фигаро.

Если подобные параллели и нужны, то для того, чтобы выявить, в чем специфика героя сатирической эпопеи Ильфа и Петрова. Обратимся к наиболее близким ему по характеру и по возрасту персонажам. Мы говорим о героях цикла О. Генри «Благородный

жулик». Поставить их в связь с Бендером дозволительно хотя бы по той причине, что, Остап, едва появившись на страницах «Двенадцати стульев», цитирует Энди Таккера как лицо для него, сына турецкоподданного, весьма авторитетное. Образы О. Генри и впрямь имеют много общего с Остапом Бендером, каким мы его знаем по первому роману. Такой же веселый авантюризм, такая же изобретательность и тяга к деньгам, такое же пристрастие к острому слову.

Есть, однако, весьма принципиальная разница между Остапом и его «родней». Сочувствие автора «Благородного жулика», как и других создателей плутовского эпоса, всецело на стороне героев-шутников. Это естественно, ибо подобные образы помогают прогрессивным писателям далекого и недавнего прошлого клеймить пороки определенного общественного уклада, отжившего свой век. В «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке», напротив, высмеивается не самое общество, а враждебные ему явления и лица.

Поначалу, рисуя образ Остапа, сатирики, безусловно, не взвесили вовремя все «за» и «против», не представили себе с полной отчетливостью, как соотносится ущерб, наносимый книге подобным героем, с преимуществами, которые этот герой дает писателю. Быть может, некоторая ограниченность мировоззрения — наследие «Смехача», «Красного перца», «Чудака» — помешала Ильфу и Петрову найти себе другого помощника в разоблачении бюрократизма, мещанства, пошлости и обусловила подчас несколько объективист-

ское, снисходительное отношение авторов к своему герою.

Но по мере того как крепнет талант писателей, совершенствуется их мастерство, более четким становится их мировоззрение — все с бо́льшей остротой видят они недостатки Бендера. Вот почему Остап Бендер, плут, не признающий нового социального устройства, вызывает в конце концов резкое осуждение Ильфа и Петрова. Остап уходит со сцены посрамленный. Уходит, как уходили многие осмеянные им персонажи. Круг замкнулся. Разоблачитель Остап уступил место разоблаченному Остапу. Совершенно новая трактовка образа хитрого и умного пройдохи коренным образом отличает сатирическую эпопею Ильфа и Петрова от плутовского романа всех времен.

9. Юмористические ресурсы слова

На страницах сатирической эпопеи смех Ильфа и Петрова выступает гораздо чаще, чем под личиной Остапа, сам по себе — в авторской оценке тех или иных изображенных фактов и лиц, в сюжетных хитросплетениях и в лирико-юмористических интерлюдиях, в общем идейном замысле «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка».

Свое резко отрицательное отношение к тем или иным фактам советский писатель может показать, нарисовав, например, как осуждает их и борется против них положительный герой. Такой путь вполне уместен в обычном реалистическом повествовании. А как быть

сатирику? Что ж, и для него этот вариант приемлем. Но возможны и другие способы решения вопроса.

Немногие жанры позволяют давать столь ярко выраженную эмоциональную оценку явлений, как сатирический. Смеясь, автор судит, одобряет, издевается, и, если он настоящий художник, всегда ясно, какова его политическая, идейная позиция. Писатель становится как бы положительным персонажем своего произведения. Значит, разговор о лирическом герое сатиры отнюдь не является праздным.

Если «серьезный» литератор свои мнения доносит до читателя через образ своего единомышленника, то юморист иногда лишен этой возможности. Его взгляд на запечатленные им явления нужно искать в том, *как, с какой интонацией, с какой силой обличения* рассказывает он об отрицательных фактах или персонажах. Иными словами, социалистический идеал сатирика зачастую получает не изображение, а выражение.

Именно так обстоит дело у Ильфа и Петрова. Смех — вот по существу положительный герой обоих романов, самый темпераментный, оперативный и смелый их персонаж. Юмор — специфическое воплощение жизнеутверждающего начала в произведениях Ильфа и Петрова, активно взаимодействует с отрицательными лицами, теснит их, облучает своим губительным для всего дурного светом.

Уже говорилось о том, в каких событиях лирический герой сатириков принимает участие, с какими людьми встречается во время Остаповых похождений и каков, наконец, его

социальный облик. На индивидуальных же его чертах и привычках, как они выражаются в стиле совместных произведений Ильфа и Петрова, еще предстоит остановиться поподробней.

Анализ изобразительного арсенала сатириков дает много сведений об их идейных установках. Блистательная техника Ильфа и Петрова — юмористов поражает присущим ей многообразием и обилием приемов. И вместе с тем она представляет собой чрезвычайно гармоничный комплекс, строго отвечающий целевым установкам книги. Простейшей составной частью, атомом юмористической стилистики Ильфа и Петрова может быть названа острота, если понимать этот термин, как его понимал Чернышевский, писавший, что сущность остроты — «неожиданное и быстрое сближение двух предметов... принадлежащих совершенно различным сферам понятий и сходных только по какому-нибудь особенному случаю, по какой-нибудь черте, правда очень характеристической, но ускользающей от обыкновенного серьезного взгляда»[1].

Сатирические тропы — особого типа метафоры, гиперболы и т. п., так часто применяемые авторами «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка»,— вполне укладываются в рамки этого определения. Со скрупулезной, до миллиметра выверенной точностью и в то же время с широчайшим размахом Ильф и Петров препарируют объект критики скальпелем своих

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Эстетика и литературная критика. Гослитиздат, М.—Л. 1951, стр. 103, 104.

ассоциаций. Умение сатириков видеть факт сквозь призму схожих явлений проступает в тексте сатирической эпопеи целой системой остроумных сопоставлений, прямых и завуалированных, простых и комплексных. Наложение родственных признаков друг на друга выделяет существенные черты объекта.

Ильф и Петров часто сталкивают два различных явления лбами. Сравнение — весьма распространенное в «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке» средство образного осмысления ситуации. Оно может быть лаконичным, умещаясь в одном-двух словах («кость из котлеты торчала, как дуэльный пистолет», «он (Щукин на лестничной площадке.— *А. В.*) стал похож на Арлекина, подслушивающего разговор Коломбины с Паяцем»), может потребовать сложного предложения («голос у нее был такой силы и густоты, что ему позавидовал бы Ричард Львиное Сердце, от крика которого, как известно, приседали кони»; «происшедшее нарастание улыбок и чувств напоминало рукопись композитора Франца Листа, где на первой странице указано играть «быстро», на второй — «очень быстро», на третьей — «гораздо быстрее», на четвертой — «быстро как только возможно» и все-таки на пятой — «еще быстрее» и т. д.).

Нередко, однако, сравнение у Ильфа и Петрова перерастает в самостоятельную картину. Сообщив, что Остап в начале борьбы против Корейко напоминает хирурга перед операцией, что сундучок отца Федора вполне сойдет по виду за сундучок красноармейца, Ильф

и Петров, словно забыв о главной теме своей, принимаются подробно рассказывать про сундучок красноармейца, про внешний вид хирурга или, как в приводившемся в свое время примере, про страдания конферансье после концерта.

Многие сравнения в сатирической эпопее имеют ясно ощутимый привкус гиперболы и метафоры, будучи как бы переходной формой между различными видами словесных образов. Узнавая, что Паниковский, изображающий слепого, «задирал голову, будто был взнуздан», или что «у Полесова было лицо оперного дьявола, которого тщательно мазали сажей, перед тем как выпустить на сцену», мы ощущаем в сопоставлениях некоторую метафоричность.

Сравнение у Ильфа и Петрова разоблачает. Подкрепим сказанное ссылкой на «геркулесовскую» главу: «Раздался тревожный звонок, и сразу же из всех комнат выскочили служащие. Стремительность этого маневра напоминала аврал. Однако это был не аврал, а перерыв для завтрака». Не правда ли, отношение полыхаевских подчиненных к жизни передано превосходно?!

Эпитеты в обоих романах занимают достаточно почетное место, придавая описаниям зрительную плотность, штрихами своими регулируя чередование света и тени. Можно выделить в произведениях сатириков несколько «эпитетных» семейств. Так, скажем, в обособленную группу легко объединяются постоянные определения («молодецкий ямб», «молодецкая раскраска», «молодецкая игра»,

«нехорошее чувство», «застенчивое личико Альхена», «бывший... а ныне», «ужасное событие»). Разумеется, они неоднородны по своим «жанровым» особенностям, так как подобраны с учетом одного только признака: частого использования в тексте.

Если же исходить из художественной специфики слова, то из текстов Ильфа и Петрова легко выделяются разряды эпитетов контрастных («прочувствованные кутежи», «застенчивая ирония»), гиперболических («огнедышащий суп»), метафорических («глобусное брюхо», «коровья страстность», глаза с «довоенным блеском»), двусмысленных («брильянтовые мечты», «резиновая мысль»), условно-сатирических зрительных («палевый теленок», «фиолетовый туман»), собственно-иронических («безумная скорость», «возмутительный незнакомец»).

Деление это не претендует на полноту и логическую безукоризненность. В самом деле, разве контрастные эпитеты нельзя свести к ироническим, двусмысленные — к метафорическим, а некоторые метафорические («коровья страстность») сначала к контрастным, а потом к ироническим? Среди метафорических эпитетов при желании удастся отыскать такие, из которых сравнение выкристаллизовывается непосредственно, и такие, где ему предшествуют некие промежуточные звенья. Видимо, иронические эпитеты — более общая категория, чем метафорические, и т. д. Разложение художественных приемов по строго определенным полочкам не всегда возможно,

ибо писателем эти приемы тоже не берутся с полочек.

Ильф и Петров придерживаются по отношению к эпитету обычной своей тактики синтеза тропов. Она прослеживается как в кратеньких определениях, так и в пространных параллелях-характеристиках, которые, обладая некоторыми чертами эпитета, в то же время существенно от него разнятся. Вот одна из них: «Особенно хорош был бас-геликон. Он был так могуч, так лениво грелся на солнце, свернувшись в кольцо, что его следовало бы содержать не в витрине, а в столичном зоопарке, где-нибудь между слоном и удавом. И чтобы в дни отдыха родители водили к нему детей и говорили бы: «Вот, деточка, павильон геликона. Геликон сейчас спит. А когда проснется, то обязательно станет трубить». И чтобы дети смотрели на удивительную трубу «большими чудными глазами». Или еще: «Плакат приобрел настолько лихой вид, что не могло быть больше сомнений в необходимости грохнуть автопробегом по бездорожью, разгильдяйству, а заодно, может быть, даже и по бюрократизму». И еще: «Комната была обставлена с примерной бедностью, принятой в дореволюционное время в сиротских приютах и тому подобных организациях, состоявших под покровительством императрицы Марии Федоровны».

В первой цитате предмет находит свое «я» при переносе его в другую обстановку. О плакате сатирики рассказывают с явно пародийной интонацией. Комнату Корейко они определяют через сравнение. Три случая — три

«гибридных» разросшихся тропа, которых, кстати сказать, в «Золотом теленке» много больше, чем в «Двенадцати стульях».

Стиль романов сплошь метафоричен. Читаем ли мы о том, как Варфоломеич «мелко задребезжал, виляя позвоночником», или видим «окоченевшие от ранней весенней любви парочки» — всюду нас встречают и провожают метафоры. Особенно загружен дополнительными переносными смыслами глагольный строй обоих романов, исключительно динамичных по ритмике своей и по темпу действия. Девица в загсе *теплеет* от стыда. Пружины стула *блеют* под Ипполитом Матвеевичем. Репродуктор на трамвайной остановке *горячится*. Слово дорисовывает то, чего не видит читатель. *Теплеть* от стыда, например, это значит краснеть, гореть, отирать тыльной стороной ладони капельки пота с лица.

Ильф и Петров охотно выделяют метафорами наиболее значимые части текста. И это целесообразно. Когда, например, они пишут «Светилась вся пятилетка, затмевая блеском старое, примелькавшееся еще египтянам небо», — возникающий в этой фразе яркий образ заставляет сразу стушеваться отрицательных персонажей «Золотого теленка». Троп применен с ощутимым эффектом.

Попадается в романах и метонимия, также обладающая сугубо сатирической окраской. Листки бумаги с лиловыми «слушали-постановили» отлично характеризуют человека, выронившего их. «Оранжевые сапоги» Корейко, вынырнувшие к началу нэпа в Москве, весьма полно аттестуют своего владельца не-

двусмысленно намекая на занятия подпольного миллионера.

Гипербола и гротеск, в узком понимании этих слов, порой становятся для фантазии Ильфа и Петрова своеобразным предохранительным клапаном, давая выход ее излишкам. Получается безобидная шутка: «пароход заревел, подражая крику мамонта, а может быть, и другого доисторического животного, заменявшего в доисторическое время пароходную сирену», «одно ухо его было таким рубиновым, что, вероятно, светилось бы в темноте и при его свете можно было бы проявлять фотографические пластинки», или: «парни топали босыми ногами с такой силой, будто хотели расколоть нашу планету».

Но гораздо чаще гипербола разит отрицательное явление в самое сердце. Возьмем тот же «Геркулес». В кабинете Полыхаева стоит «длинный, как вокзальный перрон, стол, накрытый малиновым сукном, за которым происходили частые и длительные заседания правления». Это далеко не юмористическая безделушка. Или вот гротескная деталь в описании Грицацуевой, которая «совещается» и «конспирирует» со своими соседками после бегства Остапа: «Все скопом рассматривали оставленную Бендером записку и даже разглядывали ее на свет. Но водяных знаков на ней не было». Вспышка преувеличения, как молния, озаряет лица провинциальных спекулянток.

Даже когда шарж у Ильфа и Петрова переступает порог вероятного, он остается средством особо выпуклого отображения жиз-

ненной правды. Весьма ярок, например, Воробьянинов, который «молчал, выкатив глаза так, что они почти соприкасались со стеклами пенсне».

Органично врастают в ткань сатирического повествования моменты персонификации и символики. Как ожившее воплощение мещанских устремлений и мечтаний, встает со страниц книги знаменитый матрац: «матрац ненасытен. Он требует жертвоприношений... Ему нужна этажерка. Ему нужен стол на глупых тумбах...» и т. д. Как символ бесприютной скитальческой жизни неудачливых авантюристов плывет по Волге выпотрошенный стул. Как олицетворение новой жизни проносится мимо антилоповцев колонна автопробега. Наконец, лед, тронувшийся в конце «Золотого теленка», с холодной, отчетливой ясностью отражает крах великого комбинатора.

В книге, которая построена на резком контрасте между старым и новым, противопоставление широко используется и как изобразительный прием. Известная сцена: Остап — и студенты. «Перед ним сидела юность, немножко грубая, прямолинейная, какая-то обидно нехитрая. Он был другим в свои двадцать лет. Он признался себе, что в свои двадцать лет он был гораздо разностороннее и хуже. Он тогда не смеялся, а только посмеивался. А эти смеялись вовсю». Контраст налицо, и он не в пользу Остапа.

Три менее пространных отрывка: «Надо действовать!» — кричал Полесов», «Доблестные сыны лейтенанта Шмидта, отчаянно труся, приблизились к Александру Ивановичу»,

«Кондуктора кричали свежими голосами: «Местов нет!»

Кипучий лентяй — и действие, доблесть — и Паниковский, эпитет «свежий», оправдываемый молодостью старгородского транспорта,— и древнее проявление трамвайной безграмотности. Вскрыто несоответствие характера и слова, натуры и поступка, ситуации и ее деталей.

Иной раз контраст проходит мимо читателя незамеченным, так далеко он спрятан. Скажем, Лапидус-младший и Корейко беседуют у окна, «на котором разноцветными стеклышками были выложены два готических рыцаря». В картинке есть элемент насмешливого противопоставления двух бюрократов средневековым рыцарям.

Ильф и Петров частенько практикуют снижение образа за счет его максимальной конкретизации. Сошлемся на описание города: «Жизнь города N была тишайшей. Весенние вечера были упоительны, грязь под луной сверкала как антрацит, и вся молодежь города до такой степени была влюблена в секретаршу месткома коммунальников, что это мешало ей собирать членские взносы». Это своеобразная триада: утверждение, его развитие и его сатирическое переосмысление.

Или, например, еще фраза: «Телефон... звонил с упорством трамвайного вагона, пробирающегося через Смоленский рынок». Прилив юмористического напряжения возникает благодаря заключительным словам, резко суживающим размах сравнения. Немало других иллюстраций этого тезиса есть в романах — на-

чиная с того, что Остап сидит именно «на обломке ворот дома № 5 по Перелешинскому переулку», и кончая рассказом о пешеходах, установивших помимо всего прочего, что «из бобов сои можно приготовить сто четырнадцать вкусных питательных блюд».

Повтор в романах играет значительно меньшую роль, чем в ранних произведениях Петрова. Но писатели вовсе не отказываются от этого средства акцентирования мысли. Вновь и вновь повторяются в романах словечки, элементы диалога, целые сценки. Так писатели добиваются заострения образа.

Тяготение Ильфа и Петрова к сквозному слову иногда объясняется соображениями ритмики. Вот отрывок из «Двенадцати стульев»: «...Из скважины выскочил и заерзал *карандаш*, острием которого отец Федор пытался ужалить врага. Концессионер вовремя отпрянул и ухватился за *карандаш*. ...Победила молодость, и *карандаш*, упираясь, как заноза, медленно выполз из скважины». Повторяющийся «карандаш» аккомпанирует повторяющимся действиям.

Особая разновидность этого приема — перекличка реплики героя с авторской ремаркой. Остап, например, предупреждает Кису:

«...Где-то тут должен быть несгораемый шкаф». Крик, который сейчас же издал Воробьянинов, ударившись грудью об острый железный угол, показал, что шкаф действительно где-то тут». На слова персонажа отзывается ироническое эхо.

Нередко Ильф и Петров заставляют чита-

теля смеяться, используя перечисление, в котором мало похожие друг на друга предметы или явления стоят рядом. На этом принципе держатся многие абзацы в характеристиках Изнуренкова, среднестатистического человека, пешехода и т. д.

Только изредка вовлекают сатирики в обращение обыгрыши, да и то лишь для инкрустаций или орнамента. Изящество отделки, отличающее главу «Междупланетный шахматный конгресс», достигается за счет остроумных деталей, которые отнюдь не выбиваются из общего тона. Шахсекция, скажем, находится в управлении коннозаводством, где висят «фотографии беговых лошадей». Остап предлагает шахматистам организовать «Клуб четырех коней». Воспаленному воображению васюкинцев в мареве будущего рисуется белая лошадь, которая «особым постановлением... была переименована в коня, хотя и считалась всю жизнь кобылой». Венчает эту пирамиду сообщение о том, что голодный Бендер «охотно съел бы зажаренного шахматного коня». Стилизация вполне оправданная.

Совсем не кажутся в романах искусственными или насильственно пристегнутыми к тексту многочисленные перелицовки идиоматических выражений, пословиц, поговорок, настолько точно они пригнаны к общему стилевому уровню эпопеи. Ильф и Петров без всяких подчеркиваний пишут: «гром среди ясного неба раздался через пять минут», «пел лишенным приятности голосом», «большая и тяжелая гора свалилась с плеч заведующего хозяйством», «автобус, еле удержавшись на коле-

сах, резко осадил на середине мостовой», кинооператор «поставил его к белой стенке», «звезда говорила со звездой по азбуке Морзе, то зажигаясь, то потухая». Незначительные изменения будят в устоявшихся словосочетаниях искру жизни, возвращают метафорам их стершийся от долгого употребления блеск. Фраза теперь играет, смешит.

Столь же мягко и ненавязчиво Ильф и Петров вводят в авторскую речь игру слов (исключением представляются лишь некоторые места в «Двенадцати стульях», где ощутим избыток каламбуров). Они при этом стараются придать фразе такую простоту и прозрачность, словно в ней не содержится никакого секрета, никакого «фокуса». Будет игра слов уловлена читателем — хорошо, нет — предложение отлично действует и без нее. Почти не попадается у Ильфа и Петрова каламбурных натяжек, ущемляющих смысл, рвущих в клочья ради случайного словесного совпадения образную ткань повествования. Многозначность лексики едва заметно «ретуширует» у Ильфа и Петрова фразы: «иностранцы... стали распоясываться» (снимать пояса, но одновременно чувствовать себя проще), «переменив центр тяжести, барка не стала колебаться и в полном соответствии с законами физики перевернулась». В литературе об Ильфе и Петрове уже отмечалось семантическое богатство выражения «резиновая мысль»[1]. Это выражение также является превосходным образцом оправданной контекстом игры слов.

---

[1] Статья Р. Будагова, упоминавшаяся выше.

Для лексики Ильфа и Петрова характерен обширный запас сатирических синонимов и перифразов, к которому сатирики обращаются весьма часто, умело и обдуманно. Вот идет речь о беспризорных, разосланных Остапом в разные концы Москвы. По мере того как ребята возвращаются, писатели последовательно пускают в ход слова: «гонец», «вестник», «юный следопыт», «мальчишка». Иронический тон сохранен, словесное топтание на одном месте избегнуто. Того же результата достигают авторы, называя Паниковского «третьим глупым дитятей лейтенанта Шмидта», Брунса — «заклинателем гусика», мотоцикл Полесова — «загадочной машиной» и т. п. Перифразы помогают сатирикам поддерживать необходимую ироническую напряженность текста. Так появляются в книге «вокзальные Ермаки Тимофеевичи» (то есть носильщики), «непарламентарные выражения» дворника и т. д. и т. п. Неисчерпаемый словарный фонд Ильфа и Петрова создает крепкий тыл для иронии.

Другим источником сатирической тональности романов становится стилизация. Поток архаических словосочетаний сопутствует отцу Федору, мрачноватым языком судебных протоколов и уголовного кодекса писатели излагают темную биографию Козлевича. Монотонным «загсовским» голосом порой разговаривают они в воробьяниновской части «Двенадцати стульев»: «Все, что имело родиться в этот день, родилось и было записано в толстые книги. Все желающие повенчаться были повенчаны и тоже записаны в толстые книги. И не было лишь, к явному разорению гробов-

щиков, ни одного смертного случая». Тут стилизация прямо приводит к пародии и иронии.

Пародия выступает в содружестве с иронией не только в приведенном отрывке. Не шутливое передразнивание канцелярской абракадабры, а резкое осуждение и ее, и безделья, которое она скрывает, мы слышим в мимолетном замечании в адрес важного работника, который «приехал из Ленинграда по делам увязки, согласования и конкретного охвата» или в реплике по поводу «Геркулеса», где «все более широкие слои сотрудников втягивались в работу по борьбе за помещение». Посредством пародии высмеиваются Ухудшанский и Ян Скамейкин, театр Колумба и Эллочка.

В романах есть и чисто юмористическая пародия. Она пропитывает собой, к примеру, авторский пересказ Зосиного монолога: «Время действительно идет ужасно быстро. Еще так недавно ей было девятнадцать лет, а сейчас уже двадцать. А еще через год будет двадцать один». Кстати сказать, те эпизоды, которые повторяют в романах какие-нибудь предшествующие сценки, смешат именно потому, что они звучат во второй раз уже пародийно.

О подлинно остроумных людях принято говорить, что они преподносят самые веселые шутки, внешне сохраняя полную серьезность. Это естественно. Сущность иронии состоит в несоответствии положительной формы высказывания резко насмешливому его содержанию. Попадись нам в исполненном драматизма тексте риторический вопрос: «Да и мог ли он помнить о таких мелочах быта, когда ушла

жена, когда остался он без копейки, когда не было еще точно уяснено все многообразное значение русской интеллигенции»,— мы бы и не подумали смеяться. Однако у Ильфа и Петрова патетическая декламация посвящена мелкотравчатому человечишке Васисуалию Лоханкину. И, конечно, это противоречие порождает юмористический эффект.

Язвительная насмешка прячется под маской объективно-повествовательных предложений, когда Ильф и Петров рассказывают, что «Феофан (художник-формалист.— *А. В.*) прекратил сев», что дети лейтенанта Шмидта «выехали в свои районы на работу», что «дворник, хотя и не был близорук, к очкам привык и носил их с видимым удовольствием».

Впрочем, ирония у Ильфа с Петровым бывает и откровенной. Все зависит от того, какой дозы смеха и дозы какого смеха требуют ситуация или персонаж. Безобидно, но зримо выступает она в сценке прощания Остапа со случайным дорожным знакомым: «Переводчик на радостях чмокнул Остапа в твердую щеку и просил захаживать, присовокупив, что старуха мама будет очень рада. Однако адреса почему-то не оставил». Вырывается с хохотом из-за кулис на васюкинскую улицу во время ретирады Бендера: «Ввиду несостоявшегося превращения Васюков в центр мироздания, бежать пришлось не среди дворцов, а среди бревенчатых домиков с наружными ставнями». До сарказма подымается в рассказе о хворобьевских мучениях: «Он помолился богу, указав ему, что, как видно, произошла досадная неувязка и сон, предназначенный для от-

ветственного, может быть, даже партийного товарища, попал не по адресу». Публицистической страстностью насыщены иронически-разоблачительные выступления Ильфа и Петрова против Корейко, «Геркулеса», «Вороньей слободки». Гневный смех здесь зачастую гасит улыбку.

Общий иронический колорит — неотъемлемое качество сатирической эпопеи. Романы немыслимы без него, как сталь без упругости. Ирония поступает в каждую клеточку книги, неся с собой озонирующую, здоровую, звонкую струю смеха...

Разговор о стиле «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка» непременно должен коснуться «ступенчатой» ритмики текста, продуманного синтаксиса обеих книг. Его предметом не могут не стать строго закономерные у Ильфа и Петрова чередования простых предложений со сложными, неологизмы, случаи необычного употребления слов или грамматических форм. Все это важно и поучительно. Вот почему хочется надеяться, что форма произведений Ильфа и Петрова станет объектом специального подробного языковедческого исследования.

Какой вывод напрашивается из самого беглого анализа сатирической стилистики «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка»? Какие принципы положены Ильфом и Петровым в основу их работы над словом? Думается, двух мнений тут быть не может. Каждая строчка романов свидетельствует о том, что творческие усилия писателей всецело устремлены к достижению строгого единства сатирической

формы и критического содержания. Атомы наблюдений и острот складываются в молекулы комплексных тропов, те, в свою очередь, составляют клеточки сценок и эпизодов. Идея притягивает к себе нужный материал, одухотворяет его, формирует живой организм книги. Не случайно «Двенадцать стульев» и «Золотой теленóк» по сей день восхищают читателя замечательной гармонией замысла, воплощения и деталей отделки, вплоть до самых мельчайших.

«Кавалерия острот» представляет собой дисциплинированную армию, готовую к сжатому, мускулистому концентрированному удару, который является основным тактическим правилом сатириков в области изобразительных средств. Четкое взаимодействие тропов. Органическое слияние, синтез иронии, метафоры, пародии, эпитета на одном отрезке. Как можно больше впечатлений на единицу текстовой площади. Все возможные наблюдения — по каналам ассоциаций в дело. Острóта, как рифма у Маяковского,— на самый важный участок.

Такова в сжатом виде программа, последовательно осуществляемая стилистами Ильфом и Петровым. Таковы некоторые черты сквозного положительного героя «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка», имя которому — смех.

* * *

О «Двенадцати стульях» и «Золотом теленке» сказано и написано много хорошего. Книги эти хвалят за силу сатирических образов,

художественное совершенство и блестящее их остроумие. Признают, как правило, партийную направленность критики Ильфа и Петрова. Отмечают отразившуюся в романах патриотическую ненависть писателей ко всему отжившему и косному, их горячую любовь к советскому строю. Но слова «произведение социалистического реализма» крайне редко применяются к эпопее об Остапе Бендере. А ведь справедливо перечисляемые во многих статьях и рецензиях достоинства романов — и есть отчетливо выраженные черты основного метода советской литературы, воплотившиеся по-особому в произведении особого жанра.

Показательно, что гитлеровцы сожгли романы Ильфа и Петрова [1], а прогрессивные литераторы всего мира с большой теплотой относились к этим произведениям. Высоко оценил их Анри Барбюс [2]. Эптон Синклер говорил сатирикам, что «никогда так не смеялся, как читая «Золотого теленка» [3]. Этот перечень можно было бы продолжить, если бы в этом была необходимость. Думается, однако, что процедура сбора автографов для подкрепления творческой репутации Ильфа и Петрова не нужна.

Спору нет, «Золотой теленок» и «Двена-

---

[1] И. Ильф и Е. Петров, Германские пуришкевичи. «Комсомольская правда», 18 июня 1933 г.

[2] Письмо переводчика В. Бинштока Ильфу и Петрову от 5 июля 1931 г., ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 139.

[3] Письмо И. Ильфа к М. Н. Ильф от 22 декабря 1935 г., ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 134.

дцать стульев» не идеальные произведения. Об одном из просчетов Ильфа и Петрова нам напоминает известное высказывание В. Маяковского: «Настоящая поэзия всегда, хоть на час, а должна опередить жизнь. Я стараюсь сейчас писать как можно меньше, выбирая сложные, висящие в воздухе вопросы — чиновничество, бюрократизм, скука, официальщина» [1]. Ильф и Петров медленнее, чем их литературный наставник, поспевают за темой и временем. Как раз по этой причине логика отдельных характеров приглушает в «Двенадцати стульях» (но не в «Золотом теленке») логику общественного развития. Мы видим в романе Воробьянинова и Эллочку, Ляписа и Кислярского, осуждаем их вместе с авторами, но нам остается подчас лишь догадываться, что на той же земле, где прозябают эти герои, происходят невиданные созидательные изменения, с железной закономерностью и беспощадностью вычеркивающие из жизни страны последышей капитализма. Общественный фон, время показаны мельком — вот в чем тут беда.

Есть у Ильфа и Петрова и другие серьезные промахи. Социальное зло, например, карается временами по смягченной юмористической шкале. Порой очень сильно чувствуется, что у писателей добрая душа. Слегка только пощекотав Брунса острием своей насмешки, литераторы выпускают его из своих рук целехоньким. Талмудовский, выполненный на уров-

---

[1] В. Маяковский, А что вы пишите?, Полн. собр. соч., ГИХЛ, М. 1937, т. XII, стр. 102. Впервые статья опубликована в мае 1926 г.

не ранних произведений Ильфа и Петрова, тоже, по сути дела, ускользает от критики. Два третьестепенных персонажа обойдены вниманием — так ли это важно? Думается, что важно. Тема сопротивления определенной части служащих, специалистов, в двадцатые годы была исключительно актуальной. А писатели отделались от нее легкими юморесками. Краешком задеты нэпманы в «Золотом теленке» (Фунт и т. п.). Ильф и Петров обходятся с ними как с безобидными существами. Ваши, мол, деньки миновали.

Некоторым мягкосердечием писателей объясняется, по-видимому, и другое обстоятельство. Их сатира не всегда находит виновных. Констатация вдруг неожиданно подменяет анализ в «железнодорожных» и «жилищных» эпизодах «Двенадцати стульев». Сатирикам смешно, но почему смешно, над кем они смеются, в этих случаях не ясно. Вдруг утрачивается ощущение тех высоких партийных идеалов, которые помогают Ильфу и Петрову разоблачать Корейко, «геркулесовцев», Васисуалия, Эллочку и других.

Возможен, хотя вряд ли нужен, и такой упрек сатирикам: в дилогии положительные персонажи явно уступают отрицательным по своей выразительности. Но ведь сила сатирического героя у Ильфа и Петрова — это и есть его слабость: чем ярче он нарисован, тем крепче уязвлен. Уязвлен из-за кулис, а не на сцене, автором, а не своим коллегой, литературным героем. Результата это не меняет.

Эпоха наложила свою печать на книги Ильфа и Петрова. Читая эти книги, нельзя

забывать, какому периоду истории они посвящены. Многие герои сатириков ушли из нашей действительности, потеряли социальную значимость и сданы в архив самой жизнью. Другие, хоть и влачат еще свое «жалкое и ничтожное» существование, давно утратили почву под ногами. В качестве общественного явления какой-нибудь Полесов, Полыхаев или Бендер теперь далеко не так опасен, как во времена нэпа. И писать сегодня о сегодняшнем его поведении, быть может, следовало по-другому.

Но о гнусных подонках общества, которые мешали советским людям идти в коммунизм тридцать лет назад, даже ныне трудно рассказать с бо́льшим презрением, с бо́льшей разоблачительной силой, чем это сделали когда-то Ильф и Петров. Ибо писатели смотрели на своих отрицательных персонажей с позиций будущего, с позиций нашего настоящего.

Это одна из причин долголетия книг Ильфа и Петрова. Есть и другая, столь же значительная — неувядающая правда типических характеров, созданных сатириками. «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» — очередное свидетельство того, что подлинно реалистический герой не умирает вместе со своим прототипом. Он продолжает радовать, смешить, волновать, огорчать людей, раскрываясь по-новому в новых условиях, находя для себя в жизни новых сородичей. Пускай по внешности своей он старомоден — не в этом суть дела. Жизненность сатиры Ильфа и Петрова в том и состоит, что сатира эта имеет

еще и глубинный смысл, не поддающийся быстрому выветриванию, ибо типическое как магнит притягивает к себе соответствующий жизненный материал в сознании читателя и через много лет после выхода книги. Бюрократ Ильфа и Петрова сильно изменился, но сущность бюрократизма по-прежнему нам враждебна. И злая насмешка над «Геркулесом» остро воспринимается нашим современником, будит его гнев. Картины, нарисованные много лет назад, сохраняют эстетическое воздействие на людей, продолжают оставаться могучим средством борьбы со злом, доставшимся нам в наследство от прошлого.

Высокие идеалы Ильфа и Петрова, замечательное художественное мастерство сатириков, неумирающая активность их произведений дают им право жить в наши дни, обеспечивают романам читателей еще на многие, многие годы.

Глава IV

ДАЛЬНЕЙШЕЕ УПРОЧЕНИЕ СВЯЗЕЙ С ЖИЗНЬЮ НАРОДА. ДРАМАТУРГИЯ. ФЕЛЬЕТОНЫ И РАССКАЗЫ. ПОСЛЕДНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Тридцатые годы. Пламя, бушующее в недрах доменных печей пятилетки, жарким дыханием своим смертельно обжигает афериста Бендера и подпольного миллионера Корейко, маленького торгаша Кислярского и застенчивого ворюгу Альхена. Лес заводских труб становится таким густым, что виден теперь даже мосье Подлиннику из-за его генеалогического древа. Тракторы отечественного производства, железные кони, подминают под себя и разбивают вдребезги кулацкое благополучие портищевых. Трогается лед интеллигентского скепсиса, раскрошенный могучей грудью ледоколов, идущих на помощь «Челюскину». Со страхом и трепетом взирает «Воронья слободка» на крылатых друзей летчика Севрюгова, штурмующих небеса, на смельчаков, прокладывающих путь в стратосферу. Талмудовский

и Брунс, когда-то вездесущие и незаменимые, расстаются со своим гонором. Их теснят с командных постов промышленности новые люди, стахановы и виноградовы, энтузиасты, которые своими трудовыми подвигами воплощают мечту Чудакова о машине времени. И как гордый символ победы социализма загораются над страной алые звезды Кремля. Наступают новые, необыкновенные, никогда еще землей не виданные времена.

Сохраняет, однако, свою силу старая поговорка: новые времена — новые песни. И творчество Ильфа и Петрова не составляет в данном случае исключения. С радостью замечая, как жизнь косит наотмашь их былых героев, сатирики по-боевому принимаются за свежие темы, продиктованные эпохой.

Гибель маленького мирка стяжателей не обходится без последствий. Наиболее опасное из них — трупный яд пережитков. Его действие нужно подавлять быстро, без промедлений и проволочек. Средства тут требуются интенсивные и к тому же способные мгновенно распространить свою лечебную активность на весь организм молодого государства. Так в творчестве Ильфа и Петрова назревает смена жанров. Писатели работают для эстрады и кино, для газеты. Они хотят, чтобы их выступления против всяческой дряни были как можно отчетливей слышны народным массам.

Правда, Ильфу и Петрову не так уж легко одолеть инерцию привычной проблематики. Курс, взятый в «Двенадцати стульях», находит подчас свое продолжение в их драматургии. Именно поэтому имеет смысл обратиться

сначала к ней, а потом уж — к рассказам и фельетонам, где идейное развитие Ильфа и Петрова идет дальше.

1. Произведения сатириков — на сцене и на экране

На протяжении всей своей совместной творческой деятельности Ильф и Петров временами обращались к сценическим жанрам: к водевилю, киносценарию и т. п.

Источник ильфовско-петровской драматургии — ранний рассказ Петрова, часто по форме напоминающий скетч и передающий эту свою черту некоторым более поздним газетным произведениям сатириков (фельетоны «На зеленой садовой скамейке», «Саванарыло», «Разговоры за чайным столом»).

Компания эллочек щукиных, которые, собравшись за одним столом, кокетничают своей мнимой интеллигентностью и превозносят все иностранное, изображается писателями в водевиле «Сильное чувство»[1], построенном на сквозных репликах. Как палочка эстафеты, переходит от одного персонажа к другому фраза «Водки не хватит», характеризующая всех собравшихся оптом. Саморазоблачаются они и в розницу. «Член горкома писателей» Бернардов разговаривает как матерый «доставала». Профессиональный жених Стасик Мархоцкий с упорством кретина подозревает всех в неуважении к его интеллекту: «Почему я не представляю? Что я, дегенерат?», «Почему же я не

[1] «30 дней», 1933, № 5.

могу себе представить? Что, у меня нет воображения? Или, может быть, я идиот?», «Почему же я не понял! Значит, я дурак, по-вашему?» Переплетаясь вокруг стержневой «водочной» темы, все эти индивидуальные высказывания создают речевую характеристику тунеядцев и бездельников «маленького мирка».

К киножанрам сатирики вплотную подошли еще в конце двадцатых годов. Тяготение Ильфа и, в особенности, Петрова к комедийно-драматическим коллизиям, разрешающимся в диалогах, пристрастие обоих писателей к зримым эпизодам, отделанным до малейшего жеста, до тончайшей мимической детали, нашло свое яркое выражение в романах. Не случайно сатирическая эпопея так долго будоражила своей «кинематографичностью» страсти продюсеров (об этом подробно рассказывает переписка Ильфа и Петрова с переводчиками Бинштоком и Ставровым[1]. Правда, попытки экранизировать «Двенадцать стульев» на Западе вели к профанации социальной темы романа. Идейная направленность его выхолащивалась в пользу фарсовой трактовки сюжета. Дело дошло до того, что одна из немецких фирм перенесла действие «Двенадцати стульев» в Испанию. К сожалению, у нас романы Ильфа и Петрова, привлекшие было внимание Акционерного общества «Совкино», до зрителя все же доведены не были.

«Барак», первое произведение, задуманное и выполненное Ильфом и Петровым непосред-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 139, 154, 159.

ственно для экрана, было завершено к 1931 году и поставлено Н. М. Горчаковым и М. М. Яншиным [1]. В его тексте попадаются кусочки, известные нам по «Золотому теленку» (цитата из книги «Стальное вымя»; кадр «франт и музыкант — отталкивают друг друга ладонями, собираясь начать генеральную драку», и т. п.).

Тема «Барака», однако же, вполне самостоятельна. События происходят на стройке. Главный герой фильма Битюгов возглавляет бригаду ударников, которая работает бок о бок с отстающей «черной» бригадой. Битюгов решает взять «черных» на буксир, для чего и переселяется в их грязный барак. Под влиянием героя в жизни опустившихся «черных» мало-помалу наступают сдвиги, которые приводят к изгнанию председателя жилколлектива — прижимистого хулигана.

Битюгов приглашает своих новых друзей в цирк. Но представление, где высмеивается отстающая бригада, прервано тревогой. Стихийное бедствие угрожает стройке. Спасать ее бросаются все, начиная от автора «Стального вымени» и кончая единственным местным парикмахером. Особый энтузиазм во время аврала проявляют «черные». И комическая концовка: Битюгов по очереди целует выстроившихся в одну шеренгу членов бригады, но ему все же не удается поцеловать свою любимую, перед которой герой робеет с того самого момента, как познакомился с ней в бараке.

---

[1] Сценарий «Барака», ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 45.

Показать перевоспитание человека в процессе созидания — вот к чему стремились Ильф и Петров в своем первом сценарии. Стремились, но цели не достигли. Помешали им несколько схематичный подход к выведенным людям и событиям; злоупотребление черной и белой красками, недопустимое в двухцветном кино, как и в любой другой области искусства, слишком «кучное» изображение «бараковцев» и слишком легковесное, водевильное — Битюгова.

Сценарий фильма «Однажды летом», подобно «Антилопе» или машине, везущей героев этой кинокартины на автозавод, смонтирован из старых частей и лоскутков. В сюжете комедии много моментов из «Золотого теленка»: путешествие компании, опережающей автопробег; аферист, пользующийся человеческим легковерием, и т. п. Старую форму Ильф и Петров пытаются наполнить новым содержанием: разбитую колымагу с бензиновым мотором они предоставляют в «Однажды летом» хорошим ребятам Жоре Волкову и Телескопу, к которым позже присоединяется (чтобы было в кого влюбляться, видимо) славная девушка Феня. Однако эти образы бледны. Нельзя поэтому не согласиться с отрицательной оценкой фильма «Однажды летом», которую дала ему «Правда», отметившая: «Картина возвращает нас к тем временам, когда кинематография делала первые свои шаги» [1]. Незрелость фильма объясняется неопытностью его авто-

[1] Д. Заславский, Новые комедии на экране, «Правда», 15 мая 1936 г.

ров. Сценарий «Однажды летом» существовал уже в середине 1932 года. Отдельные записи Ильфа[1] позволяют предположить, что писатели занимались комедией до опубликования «Теленка», фильм однако был поставлен Игорем Ильинским лишь в 1935 году.

В 1936 году почти одновременно с этой картиной на экранах появляется «Цирк»[2]. Первый вариант «Цирка» представляет собой обозрение, подготовленное И. Ильфом, В. Катаевым и Е. Петровым для московского «Мюзик-Холла». Позже Ильф и Петров пишут на этот же сюжет свой сценарий.

Трудно сейчас достаточно объективно судить о том, что заставило Ильфа и Петрова снять свою «марку» с этой кинокомедии. Сопоставляя сценарий с картиной, видишь, что в основном он переведен на язык кино с вдохновением и творческой добросовестностью.

Идея фильма и его литературной основы патриотична. Герои его нередко вызывают смех, но это смех дружелюбный и необидный. Так смеешься среди друзей и единомышленников.

Сценарий пронизан мотивом неодолимости нашей идеологии, особено сильно звучащим в заключительной части фильма, где целый зал, многоликий и многоязыкий, словно вся Страна Советов, усыновляет маленького беглеца из логова линчевателей.

Пусть мелодия Дунаевского к «Цирку» «Широка страна моя родная», ныне разнося-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 176.
[2] Там же, ед. хр. 47.

щаяся по всему миру в перезвоне позывных московского радио, написана не на слова Ильфа и Петрова, ее радостное настроение напоено атмосферой ильфовско-петровского сценария, оно является точным музыкальным выражением замысла двух литераторов.

2. Проблемы литературы и искусства в фельетонах Ильфа и Петрова

Случается, о ком-нибудь из писателей уважительно (а то и неуважительно) говорят: «он вышел из газеты», или «он пришел в газету». А подтекст чувствуется такой: он перешагнул рубикон, он снизошел до журналистики или, напротив, возвысился до литературы. Илью Ильфа и Евгения Петрова вообще нельзя представить себе вне оперативной печати, настолько прочно связана с нею их деятельность. И показательно, что вопросы творчества они затрагивают главным образом в газетных материалах, излагая «с продолжением» на негативных примерах свои эстетические принципы.

Прежде чем взяться за фельетон, трактующий тему литературы и искусства, Ильф и Петров на просторах четвертой, «рабселькоровской» полосы «Гудка» обретают свою гражданскую позицию и свое писательское призвание. Тысячи писем о разных событиях, с разных концов страны проходят через их руки. И — главное — оставляют свой след в душе. Ильф и Петров получают в «Гудке» не только навыки сатирической отделки текста,

но и знание жизни, ее положительных и теневых сторон.

Продолжая после «Двенадцати стульев» сотрудничать в газете, сатирики особенно много юмора и энтузиазма отдают в этот период журналу «Чудак». До самого закрытия журнала среди имен его авторов фигурируют различные псевдонимы Ильфа и Петрова.

Выходит в свет «Золотой теленок», и сразу же вслед за тем приобретают широкую известность фельетоны писателей, подписанные *Холодным философом.* Носитель этого псевдонима оборудует и укомплектовывает экспонатами «Уголок изящной словесности» в «Литературной газете», музей рапповских ошибок. А решающий бой вульгаризаторам литературы в период подготовки к Первому съезду советских писателей Холодный философ дает на страницах «Правды». Речь идет о фельетоне «Как создавался Робинзон». Авторы двух романов участвуют в борьбе партии за подлинно идейную и подлинно художественную литературу как журналисты-газетчики.

В 1933 году выходит сборник рассказов и фельетонов Ильфа и Петрова, на обложке которого значится название их первого выступления в «Правде». В книгу, однако, входят в основном более ранние, зачастую менее зрелые произведения сатириков. Ильф и Петров — иногда критично, а иногда некритично — обозревают с новой завоеванной ими вершины идейного и художественного мастерства свой совместный извилистый, но неуклонно стремящийся ввысь журналистский путь. Первые

километры его теряются где-то за пределами сборника, но, присмотревшись, легко увидеть, что к темам своих литературных фельетонов Ильф и Петров готовятся давно.

«Чудак»... Прежде всего это антиобывательская тематика «Необыкновенных историй» и противобюрократический пафос «Новой Шахерезады». Но это еще и многое другое. Что именно? По подшивкам журнала видно: сатириков глубоко волнуют судьбы нашей литературы. Под рубрикой «Рычи-читай» то и дело появляются небольшие сатирические статейки, либо подписанные одним из многочисленных имен Ильфа и Петрова, либо почерком своим изобличающие их авторство. Темы берутся преимущественно конкретные. Почти каждая заметка представляет собой мгновенную реакцию на то или иное событие в среде «служителей муз».

Состоялся диспут об очередной вылазке Б. Пильняка — «Чудак» публикует отчет Ф. Толстоевского «Три с минусом», где об участниках неудачного собрания рассказывается с не совсем почтительным юмором («ученику Шкловскому, как всегда, удалось обмануть учителя... Он все-таки произнес речь о флоре и фауне Соломоновых островов, хотя были заданы реки и озера Южной Америки». «Вера Инбер наполнила зал меланхолическими стонами...— Вы жалеете птичку,— сказала она тоненьким голоском...— А овечку вы жалеете? — допытывалась писательница...» и т. д.). Фельетон сопровождается серьезным выводом: литератор должен быть политически грамотным.

Появляется на полках магазинов низкопробная книжонка — сатирики встречают ее уничтожающей насмешкой: «Новый роман Рюрика Ивнева представляет собой унылое, но зато полное и подробное описание половых эксцессов одного молодого человека»... Краткое пародийное изложение ивневского опуса отлично заменяет обстоятельную рецензию.

Отдавая должное «сатире факта», писатели отнюдь не отказывают себе в праве на обобщение. Скажем, разухабистый нрав заушателей, считающих себя тонкими ценителями художественного слова, подсказывают Ильфу и Петрову сюжет и название их рассказа-рассуждения «Мала куча — крыши нет». Герои его — критики, готовые с чисто детским весельем пинать писателя ногами, а затем заниматься целый год визгливой перебранкой, кидая в публику унылые слова: «передержка», «нет ничего легче, как», и т. п. Именно с этих пор под постоянный контроль Ильфа и Петрова попадает литературный громила, носящий в «Малой куче» исключительно меткое оценивающее имя — *Гав. Цепной.*

Нередко сатириками высмеивается безмозглый и безграмотный писака. Вульгаризатору от литературоведения посвящена одна из историй Шахерезады «Человек с бараньими глазами», где орнаментировки под «Тысячу и одну ночь» уже почти нет. Ильф и Петров — фельетонисты одерживают верх над Ильфом и Петровым — стилизаторами.

В «чудаковских» фельетонах, говоря сло-

вами какого-нибудь героя сатириков, наряду с достижениями есть и существенные недостатки. Скажем, Никифор Ляпис навещает страницы «Чудака», прикрывшись другой кличкой в рассказе «Бледное дитя века». Он теперь ради заработка становится сезонщиком, выдает свой товар на-гора к торжественным датам. Но время, надо признать, не пополняет образ халтурщика новыми чертами. И дитя, если отнестись к нему как к художественному творению, в самом деле получается бледное, какое-то запуганное. Героя как бы подавляют нависшие над ним оголенные стропила замысла. Фельетонная обстановка оказывается губительной для персонажа, превращая его в схематичную иллюстративную фигуру.

Может быть, на художественных пробелах рассказа не следовало бы подробно останавливаться, как и на слабых сторонах других названных здесь «чудаковских» вещей, если бы Ильф и Петров посчитали «Бледное дитя века» сырьем, продуктом первичного минимального обобщения. Однако писатели поставили его в один ряд с произведениями Холодного философа и включили в состав книги «Как создавался Робинзон».

Для раздела «Под сенью изящной словесности» подобный случай, к счастью, не типичен. Но он во многом объясняет, почему циклы «Искусство для Главискусства» и «Комические рассказы» уступают этому разделу по своим достоинствам. Чтобы детальней осветить этот вопрос, вернемся к «Чудаку».

Интерес Ильфа и Петрова к театру и ки-

но, к эстраде и цирку находит себе практическое применение на той страничке журнала, где в левом верхнем углу чернеет броская и несколько грубоватая надпись: «Деньги обратно». Остроумный и понимающий зритель Дон Бузильо видит тень Оскара Уайльда «в глухом сюртуке и высоком колючем воротничке», витающую над одним из наших театров («Побежденный Оскар»). От его взгляда не ускользает пошлость тех или иных фильмов отечественного производства, в которых, с одной стороны, «граф Суховейский в белых штанах наслаждается жизнью на приморском бульваре», с другой — «батрачка Гана кует чего-то железного», а в остальное время мелькают голые ноги («Пташечки из Межрабпомфильма»). Дона Бузильо возмущают безыдейные анонимные обозрения в Московском Мюзик-Холле, сделанные холодной рукой ремесленника («Ваши фамилии?»), и сами эти ремесленники, злопыхательски отрицающие силу советского искусства («Праведники и мученики»).

Быстрый и острый отклик на запросы дня, сжатая рецензия, подкрепленная задиристой шуткой, но не слишком глубокая и меткая — таков жанр Дона Бузильо. И он не изменяет этому жанру в тех фельетонах, где отсутствуют прямые указания на место действия или на подлинные имена героев. Поэтому юмористические зарисовки «Театр на улице», описывающие «самодеятельность» попрошаек, сатирический очерк «Великий лагерь драматургов», посвященный «сортировке» бесталанных сочинителей; памфлет «Полупетуховщина»,

высмеивающий жучков и гарпунщиков в мире эстрады,— все эти произведения, отчасти определившие уровень «Искусства для Главискусства», в период издания книги отражают вчерашний день Ильфа и Петрова, давно пройденный ими этап. В этих фельетонах есть шутка и нет обобщающего сатирического образа.

Но мы уже говорили, что, расставаясь в сборнике «Как создавался Робинзон» со своим прошлым, с Доном Бузильо, Толстоевским, Виталием Пселдонимовым, Коперником, Ильф и Петров утверждают в нем свое настоящее и приветствуют будущее. Костяк книги составляют, как и указывает ее заголовок, фельетоны и памфлеты сатириков на литературные темы, публиковавшиеся в «Уголке изящной словесности». Работа на страницах «Литгазеты» — важнейшая веха в истории растущего мастерства двух замечательных писателей-публицистов.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года активизирует процесс сплочения советских писателей в единый боевой отряд, вооруженный методом социалистического реализма, обостряет идеологическую борьбу против тех, кто препятствует консолидации всех творческих сил страны. На партийные документы и ориентируются Ильф и Петров, создавая свои произведения этого периода. Точка зрения сатириков, предельно ясная, сформулирована ими впоследствии на одном из пленумов ССП. «Писатель должен писать» — так называется это страстное воззвание Ильфа

и Петрова к своим собратьям по перу. Главная его мысль: литература должна служить народу.

Напряженный темп того времени, когда советская литература переживает и побеждает трудности перестройки, снова и снова поверяя свой курс по компасу решений ЦК ВКП(б), донесен до наших дней юмореской Ильфа и Петрова «Литературный трамвай» [1]. Читатель охотно соглашается с выводом сатириков: «Хорошо, что трамвай движется, что идет размен впечатлений и что походная трамвайная дифференциация с обычной для нас перебранкой и толкотней готова перейти в большой и нужный спор о методах ведения советского литературного хозяйства». Ильф и Петров не остаются в стороне от этого спора. Их фельетоны активно участвуют в нем.

Маяковский-сатирик в статье «А что вы пишете?» дает беглый каталог наших литературных бед. Ильф и Петров детально выясняют, что значит и как выглядит в натуре каждый пункт этого перечня, разумеется, с поправкой на время.

Заслуживает, чтоб к нему относились как к преступнику, отставной гимназист, рвущийся сплавлять журналам «процент плохих вещей». В одном из своих памфлетов Ильф и Петров приводят литературную фотографию (в анфас и в профиль) поставщика юмористической трухи и сатирического мусора, которая вполне может быть приложена к уголовному делу о «головотяпстве со взломом».

---

[1] «Литературная газета», 11 августа 1932 г.

Не менее беспощадно высмеивают писатели халтурщиков, занятых стряпней для детей. Небольшая, полная сарказма рецензия «Детей надо любить»[1] насыщена красноречивыми примерами. О них и не скажешь, что это: сатирическая копия или изданный бракоделами оригинал. А из-за цитат, словно на проявленной пленке, вырисовывается равнодушная, самодовольная и хищная физиономия промышленника и зверобоя, того самого, который согласен писать о сахароварении, о сое, о чем угодно — быть бы при деньгах да идти вровень с конъюнктурой. В фельетоне «Их бин с головы до ног»[2] гротеск в показе халтуры доходит почти до аллегории. «Сквозная бригада малых форм», сочиняющая куплеты для цирковой собаки,— воплощение самой сути ремесленничества.

Где есть продавец, там подразумевается и покупатель. Гарпунщик выполняет чей-то заказ. Заказчик многолик, как Янус. Это перестраховщик, якобы болеющий за идеологию («Их бин с головы до ног»), чванливый администратор, мнящий, что он шагает в ногу с эпохой («Когда уходят капитаны»)[3].

Пособником и посредником этого тупицы выступает и редактор-конъюнктурщик. Читая рукопись очередного Ляписа, он горько сетует: «Исбах далеко не Бальзак, но этот Подпругин такой уже не Бальзак!» Однако дает мертворожденной книжке ход: «Вот в конце

[1] «Литературная газета», 23 апреля 1932 г.
[2] «Крокодил», 1932, № 31.
[3] «Литературная газета», 17 апреля 1932 г.

ясно написано: «Это есть наш последний...» Книжка, конечно, заунывный бред, но зато не доставит нам никакого беспокойства. Никто не придерется». От таких воззрений рукой подать до откровенного ханжества маленьких саванарыл, мнимых блюстителей нравственности, насаждающих пошлость и безвкусицу [1].

Кое-когда «ведомственный отчет» по-хозяйски вторгается в литературу и без вмешательства гарпунщиков. Писатель из «Великого канцелярского шляха» [2], молодость которого ушла «на создание всяческих «слушали-постановили», в состоянии разрешать художественные конфликты только одним способом: «гнать давно задуманных героев по дороге, пробитой заседателями, по великому канцелярскому шляху».

Критика — тот часовой, чей долг — грудью защитить искусство от «сквозных бригад малых форм», от саванарыл и гарпунщиков. Вот почему с такой страстной непримиримостью борются Ильф и Петров за чистоту ее рядов. В лучшем фельетоне цикла «Отдайте ему курсив» [3] писатели «вскрывают лицо» рапповского зубрилы, заядлого нигилиста и циника. Нам предлагается аналогия: гимназист с белым кантом, заучивший шпаргалку,— и начетчик, вооруженный штампами. Она обстоятельно обосновывается, и читатель сразу оценивает

---

[1] «Саванарыло», «Литературная газета», 23 октября 1932 г.

[2] «Литературная газета», 5 мая 1932 г.

[3] Там же, 29 мая.

точность даваемой герою сатирической клички «первый ученик».

А вот другое выступление Ильфа и Петрова — «Мы уже не дети»[1]. Холодный философ призывает писателей изгнать из своей среды «великопостный дух смиренномудрия, терпения и любве», отказаться от сверхъестественного джентльменства и от стремления возводить каждого собрата по перу в ранг «глубокоуважаемого шкафа». Ильф и Петров против «ударов палашом по вые». Но они за деловой разговор о судьбах и путях большой советской литературы.

В фельетонах «Литгазеты» сатирики ведут этот разговор в манере литератора, беседующего со своими коллегами. Аудитория — своя, темы — профессиональные, отсюда и камерное звучание некоторых материалов, таких, например, как. «На зеленой садовой скамейке»[2]. Иное дело —«Правда». С ее страниц Холодный философ обращается ко всей стране.

Рассказ «Как создавался Робинзон», знаменующий собой начало правдистского периода в деятельности Ильфа и Петрова,— вещь большой изобразительной силы и четких социальных установок. Если тема и ситуация произведения прямо продолжают линию «Уголка изящной словесности», то определенность в подходе к героям и отточенность формы возвышают его над этим циклом.

Просто открывается повествование:

---

[1] «Литературная газета», 17 октября 1932 г.
[2] Там же, 29 октября.

«В редакции иллюстрированного двухдекадника «Приключенческое дело» ощущалась нехватка художественных произведений, способных приковать внимание молодежного читателя».

Незамысловатая фраза, но присмотришься — и видно, что завязка «приготовлена» на лексике главного героя рассказа, редактора. Контраст в названии самого журнала («приключенческое» — «дело») подчеркивает несоответствие между исполненным романтики понятием «приключение» и прозаическим канцелярским желанием редактора — «приковать»[1].

Писатель с готовностью откликается на редакторский зов. «Робинзон — это можно»,— говорит он скучным голосом. Ба, да это же знакомая фигура, исполнитель воли заказчика! И в самом деле: «Молдаванцев не слишком отклонился от великого подлинника. Робинзон так Робинзон». Ильф с Петровым излагают нелепое содержание молдаванцевского «творения». Но куда более нелепы замечания редактора. Терзаемый бюрократической лихо-

---

[1] Любопытно, что статья одного из наших критиков — «Советский Жюль Верн», опубликованная в «Литературной газете» в августе 1932 года, то есть незадолго до появления «Робинзона», в какой-то мере перекликается с высказываниями редактора. Вот, например, какие требования предъявляет автор статьи к приключенческой литературе: «Читатель хочет... чтобы два каких-нибудь героя... невзначай завели разговор об автоблокировке, вместо того чтобы задумчиво пересчитывать в окне телеграфные столбы или засыпать под мерное постукивание на стыках».

радкой, этот чиновник от печати предъявляет Молдаванцеву требования одно другого страшнее: «Попугай — это хорошо. И кольцо огородов хорошо. Но не чувствуется советская общественность. Где, например, местком? Руководящая роль профсоюза?»

Запоздалый возглас протеста, вырывающийся все же из груди покладистого Молдаванцева: «Волна не может выбросить массу»,— успешно заглушают конъюнктурные фразы редактора. И Молдаванцев капитулирует. Трясина ремесленничества засасывает его с головой.

Администратор, в глазах которого чувствуется «мартовская пустота и синева», готовый на любые уступки соглашатель,— таковы, по убеждению Ильфа и Петрова, злейшие враги творчества.

В 1934 году «Правда» печатает фельетон «Любовь должна быть обоюдной», где сатирики дают отповедь наглым графоманам и литературным проходимцам. Сквозь полемические абзацы фельетона красной нитью проведена главная, полная глубокого патриотизма мысль: «Товарищи, мы все любим советскую власть. Но любовь к советской власти это не профессия. Надо еще работать. Надо не только любить советскую власть, надо сделать так, чтобы она вас полюбила. Любовь должна быть обоюдной». Эти слова могут быть поставлены эпиграфом ко всему творчеству Ильи Ильфа и Евгения Петрова, а не только к их фельетонам на литературные темы.

3. На скамье подсудимых — равнодушие

Начиная с 1932 года «Правда» печатает произведения Ильфа и Петрова регулярно. Фельетон становится ведущим жанром в их творчестве. Сатирики возвращаются в периодическую печать, продолжая писать на уровне большой литературы. Они теперь не скрывают свое имя за новыми псевдонимами. Каждый их материал подписан так же, как «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок».

Гражданская тема сатирикам — не в новинку. Она поднята, скажем, в произведениях, отнесенных в первом издании «Робинзона» к разделу «Комических рассказов». Некоторые из этих полуновелл-полуфельетонов представляют собой осколки «Необыкновенных историй» («Синий дьявол») или «Шахерезады» («Гелиотроп», «Процедуры Трикартова»), другие — перепевают или предвосхищают мотивы сатирической эпопеи, вращаются по замкнувшемуся в «Золотом теленке» кругу идей и тем («Шкуры барабанные», «Призрак-любитель», «Московские ассамблеи» и т. п.). Не случайно в черновых записях к этому роману попадаются названия «чудаковских» вещиц.

Скажем прямо: отраженный свет, лежащий на «Комических рассказах», не настолько слепит глаза, чтобы скрыть одноплановость большинства из них. Герой «Бронированного места», не обнаруживая своего характера, демонстрирует читателю методом доказательства от противного, что пристрастие к окольным дорогам ставит порой человека в нелепое положение. В рассказе «Под знаком

Рыб и Меркурия» писатели, высмеивая устами рядового служащего старомодную терминологию гадалок, пытаются таким способом выявить возросшую сознательность советского человека. Здесь искусство Ильфа и Петрова снисходит до решения крайне примитивной задачи: дана идея, требуется найти иллюстрацию. И получается произведение, которое трудно назвать хорошим фельетоном-рассказом, ибо в нем нет образов, и которое нельзя причислить к разряду фельетонов-статей, так как оно недостаточно публицистично и целенаправленно.

В большей степени правдистский фельетон Ильфа и Петрова обязан своими особенностями опытам А. Старосольского, который умело компанует в пределах одного материала разнородные факты. К сожалению, принцип монтажа у Старосольского случайный; явления группируются по признаку формального сходства [1]. Следовательно, политическая сила выступлений Ильфа и Петрова в «Правде» имеет другие источники — не только жизненные, но и литературные.

Известно, что сатирики мечтали написать после «Золотого теленка» новый роман. Название романа — «Подлец» — и высказывания Петрова о замысле этого произведения свидетельствуют, что героем его должен был стать человек, интересующийся исключительно своим личным благополучием, стяжатель, карьерист и приспособленец. Ведущая

[1] См., например, «Соревнование одиночек», «Чудак», 1929, № 19.

мысль книги в какой-то мере получает свое воплощение и развитие в лучших газетных выступлениях писателей. Общим для фельетонов и ненаписанного романа является непримиримое отношение Ильфа и Петрова не только к самим «подлецам», но и к тем людям, обстоятельствам, условиям, которые делают возможным их существование.

Жизненное явление, едва писатель или журналист его подметит, возьмет на карандаш, приобретает новое качество. Теперь это уже не просто случайный факт. Он прошел через обогатительную фабрику отбора, размышлений, обобщения. Какие-то его стороны затушеваны, другие — подчеркнуты. Простая заметка в блокноте становится промежуточным звеном на пути от прообраза к образу. Думается, что такого рода заготовки, предназначавшиеся Ильфом и Петровым для «Подлеца», были широко использованы в их фельетонах.

Какие бы мишени ни привлекали внимание Ильфа и Петрова, к какому бы жанровому решению вопроса ни склонялись авторы, их фельетоны всегда служат задачам социалистического строительства. Сатирики ярко раскрывают неприглядность индивидуалистической идеологии и ее неизменного атрибута — равнодушия.

Равнодушие является героем большинства фельетонов Ильфа и Петрова. Сатирики гневно обрушиваются на тех пассивных, самовлюбленных, пусть немногочисленных, но опасных обывателей, которые своим «куриным» нейтралитетом мешают созидательному труду всей страны.

Разнородны факты, положенные в основу фельетона «Равнодушие»: молодые «долдоны» отказываются помочь роженице; беззаботные артельщики снабжают магазины заведомо бракованной продукцией; книготорговые работники наводняют город «сумрачным изложением основ гистологии».

Но все эти столь непохожие одно на другое явления состоят в глубоком родстве. За их спиной прячется и корчит отвратительные гримасы та же фигура:

«Это... человек из ведомости, безразличный ко всему на свете, пугающийся даже при мысли о том, что можно потратить поллитра казенного бензина, чтобы спасти женщину, рожающую на улице. Его кислая одышка слышится рядом с молодым дыханием людей, строящих мир заново.

Так открывается вдруг цепочка унылых людей, работающих только для видимости, комариная прослойка граждан, связанных с коллективом исключительно ведомостью на жалованье».

Принципиальное значение «Равнодушия» в творчестве Ильфа и Петрова неоспоримо. Если проверить в известной уличной сцене из этого фельетона героев других их правдистских материалов, то наверняка окажется, что «крепкий парень», «костяная нога», «безмятежная тумба» поведут себя так же, как молодые «долдоны».

В «Веселящейся единице» равнодушие прикрывается бестолковой болтовней. «Идеологи отдыхательного дела» один за другим

произносят речи: «Товарищи, давно уже пора дать отпор вредным и чуждым теорийкам о том, что гулять можно просто так, вообще. Надо, наконец, осмыслить этот гулятельно-созидательный процесс, который некоторыми вульгаризаторами опошляется названием прогулки...» Писатели заставляют персонажей фельетона саморазоблачиться.

Никто из служащих учреждения с загадочным названием «Клооп» не может ответить любопытному, чем это учреждение занимается. Клооповцы деятельно отдают свое время полной бездеятельности. Переливание из пустого в порожнее принимает здесь еще более широкие масштабы, чем в «Геркулесе». Так Ильф и Петров выступают против раздутых учрежденческих штатов.

Субъектов, которые, «когда пришлось выбирать между человеком и формой, выбрали форму, опошлили ее и извратили ее смысл», Ильф и Петров безжалостно осмеивают в «Безмятежной тумбе» и «Костяной ноге». Юноша и девушка приходят в загс «расписываться в собственном счастье». И внезапно вырастает помеха: не соблюдена не то что буква закона — ничтожная буковка. Но не так-то легко преодолеть это препятствие, если его, пыхтя от натужного служебного рвения, подпирает своим плечом неумный чиновник, «костяная нога».

В больницу доставлен тяжелобольной человек. Вместо того чтобы как можно быстрей положить его на операционный стол, «безмятежные тумбы» со смаком приступают к

заполнению анкеты. Тут тоже налицо «старательность идиота».

Дрянной фильм, где «обсосанные двадцатью консультантами благонамеренные герои совершали взвешенные на аптекарских весах положительные поступки, где черствые неестественные юноши скучно ликвидировали некий прорыв и достигали своего хрестоматийного счастья»; забор, возведенный там, где еще не скоро начнется строительство; заколоченные двери нового дома — все это плоды стараний холодных людишек, цедящих сквозь зубы: «Ничего, пройдешь и так!», «Раз сделано, значит надо», «Скажите пожалуйста, ему неудобно! Удобства стал искать!»

Много вреда приносит советскому гражданину чиновничья глупость. Сатирики посвящают буйствующим тупицам фельетоны «Чувство меры», «Добродушный Курятников». Да и в других произведениях Ильфа и Петрова этим людям отводится почетное место на сатирической скамье подсудимых.

Атмосфера безразличия и самоуспокоенности обычно становится питательной средой для всякого рода проходимцев — транжиров государственных средств, вроде Семен-Семеныча («Широкий размах»), «разносторонних людей», всю жизнь бездельничающих в домах отдыха («Разносторонний человек»), жуликов, обманывающих советского покупателя («Дух наживы»). Только терпимое отношение окружающих дает возможность процветать «человеку с гусем», персонажу одноименного фельетона, одному из тех, чьим девизом стало «некое загадочное спряжение»:

«Я — тебе,
Ты — мне,
Он, она, оно — мне, тебе, ему...»

В условиях социалистической действительности равнодушие всех сортов вынуждено внешне приспосабливаться к окружающему миру. Почти в каждом из фельетонов Ильф и Петров показывают нам грим и декорации, которыми пользуются их герои. И бормотание оправдывающихся шоферов из «Равнодушия», и «очковтирательские» пальмы в фельетоне «У самовара», и энергичный призыв «крепкого парня» из «Дневной гостиницы» («все на выполнение плана по организации борьбы за подметание») остро и точно квалифицированы писателями как средства мимикрии.

Гражданский пафос лучших произведений Ильфа и Петрова — прямое следствие патриотизма сатириков. Естественно, сама собой возникает в каждом их фельетоне тема уважения к советскому человеку. С особой силой звучит она в «Театральной истории», в «Матери», «Стариках», «Директивном бантике», где Ильф и Петров защищают простых, честных людей от чинуш, «безмятежных тумб». Плодотворно, хотя и недолго, работают Ильф и Петров в области собственно юмористических жанров, пишут оптимистические зарисовки и очерки. В подтверждение вспомним их «Чудесных гостей». Писатели весело ведут рассказ о борьбе двух газетных редакторов за право принимать челюскинцев, показывают, как тепло, с какой искренней симпатией относится народ к своим героям — победителям Арктики.

Или другой пример — пронизанный праздничным настроением репортаж Ильфа и Петрова «На трибуне, среди гостей». Первомайскую демонстрацию 1935 года они подают через восприятие отца и его маленького сына. «Пап, считай танки, а я буду авиацию!» — кричит мальчишка восторженно. И папа считает с таким же взволнованным интересом, как паренек. Разница возрастов в такие минуты роли не играет.

Лирический герой этих произведений тот же, что и в «критических» фельетонах. Здесь он утверждает то, что отрицают своими действиями и воззрениями «герои» «Безмятежной тумбы», «Равнодушия», «Костяной ноги» и десятка других сатирических произведений Ильфа и Петрова...

Творческая практика Ильфа и Петрова убеждает, что в сатирическом газетном материале авторская интонация и публицистические отступления чаще всего оказываются оплотом положительного начала. Лирический герой фельетонов Ильфа и Петрова, как и в романах, не всегда наделен образным бытием. Тем не менее герой этот реален и оптимистичен.

Ильфовско-петровский фельетон широко открыт в жизнь. Произведение построено с тем расчетом, чтобы сделать и читателя и большую действительность участниками его второй, радостной жизни, главными друзьями лирического героя. Вот где кроется источник глубокой оптимистичности, свойственной лучшим газетным произведениям Ильфа и Петрова.

Масштабы обобщения в фельетонах писателей всегда очень точны и верны. Всю свою жизнь писавшие о недостатках и пороках, о подлецах, жуликах и бюрократах, сатирики вместе с тем никогда не пользуются черным лаком. Если уж они показывают какое-нибудь дурное явление, то всегда определяют и его место под солнцем. Вот общественное лицо «человека с гусем»:

«Люди с гусями не гуляют на наших улицах целыми шеренгами. Они занимают такое же место в жизни страны, какое занимают железнодорожные карманники, например, и попрошайки в массе обыкновенных честных пассажиров. Однако социалистическую собственность нужно беречь от них с той же любовью, с какой пассажир бережет свой багаж от шустрых чемоданников». Без всяких «отдельный» и «изредка», но вполне внятно сатирики вводят в материал необходимые пропорции.

Обратимся к фельетону «Чувство меры»:

«Чем ближе подходит страна к осуществлению мечты, которая веками томила человечество,— пишут сатирики,— чем яснее рисуются прекрасные очертания нового общества, чем больше мы начинаем понимать, на какую высоту поднялись, какие кручи преодолели и как близка ослепительная вершина социализма, тем строже становятся люди к самим себе, тем больше обостряется их зрение и слух, тем ответственнее делается работа каждого — от уборщицы метро, гоняющейся за пылинкой, до директора металлургического завода, руководящего десятками тысяч рабочих и сотнями

инженеров. И тем досаднее становится каждая помеха, тем противнее делается всякая глупость». В этих словах — объяснение многих характерных черт творчества Ильфа и Петрова.

4. Жанровые особенности фельетонов Ильфа и Петрова

Представляя собой монолитный сплав элементов литературно-художественных и публицистических, фельетон Ильфа и Петрова зачастую по форме своей приближается к рассказу («Клооп», «Как создавался Робинзон»). Иногда же публицистика берет верх, и тогда фельетон принимает вид гневного сатирического монолога с небольшими художественными отступлениями («Равнодушие», многие литературные памфлеты и проч.). Однако и в том и в другом случаях в фельетоне создается выпуклый образ какого-либо явления. Газетные выступления Ильфа и Петрова — большая художественная литература.

Ильф и Петров искусно сочетают в своих зрелых фельетонах публицистические и беллетристические средства обличения, добиваясь полного их взаимопроникновения. Этому способствует пластическая мягкость переходов. Публицистические строки «Веселящейся единицы», «Человека с гусем» или «Театральной истории» закрепляют впечатление, производимое «рассказной» частью фельетона. Они делают образ явления более рельефным, уточняя его специфику, выясняя его место в ряду других явлений.

В таких фельетонах-монологах, как, например, «Дневная гостиница» или «Чувство меры», большую роль играют беллетристические вставки (в первом случае — о «крепком парне», во втором — о перегибах). Эти маленькие иллюстративные, на первый взгляд, зарисовки выполняют в пределах произведения функции своего рода экспериментальной лаборатории, где явление проходит испытание на прочность, подвергается высочайшей сатирической температуре, утрируется до предела, наглядно сводится к абсурду. И, конечно, в результате гораздо более убедительно и резко звучат последующие рассуждения авторов.

Однако публицистический суд происходит отнюдь не в каждом правдистском произведении Ильфа и Петрова. Если смехотворность тех фактов, о которых идет речь, очевидна, как, например, в «Клоопе» или в «Разговорах за чайным столом», фельетон-рассказ никак не комментируется. Напротив, серьезные, по своей тематике не внушающие желания смеяться фельетоны «В защиту прокурора» и «Дело Свервановского» почти целиком освобождены от новеллистических эпизодов и деталей. Ильф и Петров в каждом случае конкретно определяют нужную дозировку публицистических и беллетристических составных частей произведения.

В отобранных для газетного выступления кусочках жизни уже заложена возможность сатирического их осмысления. Но анализ Ильфа и Петрова смело преодолевает потолок приводимых ими конкретных примеров, стремясь к широким обобщениям. Писатели стараются

добиться и добиваются, чтобы используемые факты были типичны, чтобы читатель видел их корни, чтобы он, наконец, воспринимал их в причинно-следственной связи друг с другом и с жизнью. Фельетоны Ильфа и Петрова лишний раз убеждают в том, что нельзя выносить жанр фельетона за пределы художественной литературы, как нельзя проводить грань между фельетоном фактическим и проблемным.

Газетные произведения сатириков в большинстве своем могут быть названы проблемными, независимо от того, строятся ли они на отвлеченном материале или на локальном. А ведь для сатирического газетного жанра это измерение — проблемный — так же обязательно, как, скажем, для рассказа в толстом журнале — художественный. Фельетон, не дающий яркого обобщения,— это попросту не фельетон.

Мастерство Ильфа и Петрова — фельетонистов — это их писательское мастерство, примененное в работе над оперативным злободневным материалом и отнюдь не скомпрометированное, не приниженное и не обедненное своей новой ролью. Но, конечно, по-школярски перемножая юмор «Двенадцати стульев» и проблематику «Золотого теленка», аналитическую глубину памфлетов Холодного философа и фактичность обличительных монтажей А. Старосольского, не получить в ответе исчерпывающую характеристику художественных принципов, лежащих в основе ильфовско-петровского фельетона. Так не лучше ли хоть бегло, но непосредственно познакомиться с его структурными особенностями.

Начнем с композиции. Замечательна динамичность газетных выступлений Ильфа и Петрова. Несколько фраз завязки и интонацией своей и содержанием сразу дают представление о теме материала. Они энергично, словно пружина, вовлекают мысль читателя в сюжетную канву. «Веселящаяся единица» начинается очень ровно и спокойно:

«Вернемся к лету.

Было такое нежное время в текущем бюджетном году. Был такой волшебный квартал...» и т. д. Между тем писатели не только нарисовали исходную ситуацию, но успели подхватить и спародировать тон своих героев. От стилизованного пейзажа Ильф и Петров ритмично переходят к повествованию.

Лирическая и задушевная картинка в завязке фельетона «Детей надо любить» — тоже довольно обычный для Ильфа и Петрова зачин. Прежде чем нападать, писатели объясняют нам, во имя чего они нападают.

Очень органичны концовки многих фельетонов, крепко припаянные к тексту. Почти никогда они не нарушают внутренней логики и музыки материала. Так, расставаясь с дельцами в фельетоне «Человек с гусем», Ильф и Петров пишут: «Столь любимый ими блат приведет их в те же самые камеры, откуда вышло это воровское циничное антисоветское выражение». Резкий и правильный вывод в отточенной и сжатой формулировке. Для Саванарыло писатели в заключение уготовили анекдотическое сопоставление, с презрением заявляя, что он «просто старая глупая гувернантка — та самая, которая никогда не выходила на ули-

цу, потому что там можно встретить мужчин. А мужчины — это неприлично».

«Равнодушие», как и многие другие фельетоны этого типа, завершается суровым приговором: «По своей толстовочной внешности и подозрительно новеньким документам он — строитель социализма (хоть сейчас к фотографу!), а по внутренней сущности — мещанин, себялюбец и собственник».

Остается добавить, что, коль скоро конфликт фельетона в какой-то мере вынесен за пределы произведения, эпилог его дописывается самой жизнью. Поэтому развязку в общепринятом смысле этого слова редко можно выделить в составе ильфовско-петровского газетного материала.

Кульминация в фельетонах сатириков почти всегда оказывается на стыке художественного и публицистического отрезков, где нарастание писательской издевки достигает своего максимума, и гневный смех, уже не скрываемый авторами, прорывается на поверхность, получает мотивировку. В самом деле, ведь «кризис» в развитии конфликта обозначается тогда, когда происходит решительная сшибка противоположных тенденций. У Ильфа и Петрова этот момент наступает, как только они переходят от «констатирующей» части к «постановляющей». Самое смешное место становится и переломным.

Сюжет у Ильфа и Петрова нередко гротескный. Разоблачая несоответствие между формой и содержанием, обликом и сущностью явления, выясняя его «характер», его уродливые стороны, писатели прибегают к резким сю-

жетным поворотам, преувеличениям, к шаржу («Клооп», «На купоросном фронте» и др.). Временами, как, скажем, в «Безмятежной тумбе» и «Равнодушии», фабулу образуют не различные поступки одного персонажа, а аналогичные факты из жизни различных людей. Героем является уже не человек, а явление, образ которого составляется из «сборных конструкций».

Характеристики многих фельетонных персонажей гиперболичны. Об эпизодическом лице из «Любимого трамвая», например, говорится: «Шофер в черной драповой кепке смотрел холодно и высокомерно. Было видно, что он капризен и привередлив, как дочка американского миллиардера, что он знает себе цену и не соединит свою судьбу с первым встречным». Несколько штрихов — и портрет вымогателя за рулем запечатлен. А вот Ильф и Петров одной фразой рисуют социальный облик чинуши («Костяная нога»): «Если создается правило, от которого жизнь советских людей делается неудобной, правило бессмысленное, которое выглядит важным только на канцелярском столе, рядом с чернильницей, а не с живыми людьми, можно не сомневаться в том, что его создала костяная нога, человек, представляющий себе жизнь в одном измерении, не знающий глубины ее, объема».

Много более лаконичны такие характеристики, как «безмятежная тумба», «первый ученик», получающие обоснование, объяснение и подтверждение в тексте фельетонов. Подобные характеристики у Ильфа и Петрова предельно

обобщенны. Сатирики избегают соблазна щить их по тесной мерке.

Герой большинства правдистских фельетонов Ильфа и Петрова легко мыслится в трехмерном пространстве. Он не только поясняет, но и передает сущность определенной группы фактов, тогда как в ранних произведениях сатириков персонаж зачастую был фигурой плоскостной, иллюстративной.

О внешности своих героев Ильф и Петров сообщают мало подробностей, обращая внимание лишь на моменты, имеющие активное отношение к повествованию. О редакторе «Приключенческого дела» мы узнаем только, что «в глазах у него чувствовалась мартовская пустота и синева...» А портрета писателя Молданцева из того же фельетона Ильф и Петров не дают и вовсе. Суть в том, что аспект, в котором рассматриваются фельетонные персонажи, не позволяет писателям награждать их слишком большим количеством личных черт.

Зато речь героев широко используется Ильфом и Петровым как одно из важнейших средств лепки образа. Пародируя разговорные штампы, они зло издеваются над резиновой мыслью и резиновой формулой бюрократов, глупцов, чинуш. Почти целиком на этом приеме построен такой характерный для Ильфа и Петрова фельетон, как «Веселящаяся единица». Ремесленническое нутро писателя Молданцева — в первой же его фразе — фразе кустаря-одиночки: «Робинзон — это можно!» Коллекционируя в «Безмятежной тумбе» признаки администрирующего тупицы, писатели,

в частности, приводят и его излюбленные изречения, показывая, что в делопроизводительском окрике свободно размещается все мировоззрение чиновника.

Диалоги в фельетонах, по большей части, живые и веселые. Неожиданные столкновения несовместимых понятий, повторения слов в меняющейся ситуации, пародийные мотивы, наконец, верно подмеченные разговорно-бытовые детали — вот некоторые из средств, вызывающих в фельетонах комический эффект. Но главное, что делает бойкий размен реплик незаменимой составной частью сатирических произведений Ильфа и Петрова,— это его предельная смысловая загруженность. Сошлемся на известный отрывок из «Разговоров за чайным столом».

«— С кем вы боролись,— спросил папа упавшим голосом.

— С лебедевщиной.

— Что это за лебедевщина такая? Кто это Лебедев?

— Один наш мальчик.

— Он что, мальчик плохого поведения? Шалун?

— Ужасного поведения, папа! Он повторил целый ряд деборинских ошибок в оценке махизма, махаевщины и механицизма...

— Сколько же ему лет?

— Кому, Лебедеву? Да уж немолод. Ему лет восемь».

Собственно говоря, никаких пояснений к этой беседе отца с сыном и приводить-то не нужно. Достаточно знать только, что фельетон посвящен педологическим перегибам в практике школ.

Арсенал выразительных средств, употребляемых писателями в авторской речи, сохраняется у них, не ржавея и не срабатываясь, со времен «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка». Правда, теперь применение тропов становится более объективным, оправданным, сдержанным. Это вполне закономерно, ибо габариты фельетона резко повышают удельный вес каждого словесного образа. Он частенько, когда дело касается сатирического осмысления факта, играет роль «первой скрипки» в художественном абзаце. Если герои романа раскрываются, взаимодействуя друг с другом, то лирический герой фельетона в немалой степени дает себя знать в остроте, которая является формой его взаимодействия с персонажами произведения и одновременно элементом его характеристики.

Любопытно лишь отметить, что в фельетонах появляются почти несвойственные писателям прежде «грамматические» остроты («не мал мала меньше, а некоторым образом бол бола больше», «более железнодорожный», «мелко-мелко-буржуазный» и т. п.). Во всех приведенных примерах источник комического — новизна сочетаний, давно знакомые читателю слова — в необычном контексте или повороте.

Ильф и Петров взыскательно трудятся над каждым фельетоном, над каждой деталью его отделки. Вот почему по сей день помогают нам бороться против пережитков прошлого, проникнутые партийным, государственным отношением к жизни фельетоны Ильфа и Петрова, людей, «к штыку приравнявших перо».

5. Два общественных уклада

Последние страницы совместной творческой биографии Ильфа и Петрова связаны с поездкой обоих писателей по заданию «Правды» в Соединенные Штаты Америки. Здесь сатирики, как и автор «Бруклинского моста», «Блек энд уайт», «Небоскреба в разрезе», с новой силой осознают бессилие и обреченность капитализма, победную мощь социалистического строя.

Свои зарубежные впечатления Ильф и Петров кладут в основу нескольких произведений. Рассказ «Колумб причаливает к берегу» [1], вещь условно-гротескная по подходу к теме,— это оперативная реакция писателей на Америку. Через восприятие мореплавателя средних веков показывают они, насколько примитивны и вульгарны отдельные проявления американского образа жизни. Сатирики высмеивают беспардонную лживость буржуазной прессы, они издеваются над голливудским опошлением искусства, над уолл-стритовскими формулами преуспеяния. Но, несмотря на точность писательского прицела, «Колумб причаливает к берегу» не выглядит как отстоявшееся произведение. Еще невелик активный запас авторских впечатлений, приблизительны, хотя и броски, как во всякой карикатуре, штрихи. Рассказ напоминает ранние путевые записки Петрова, посвященные Италии.

---

[1] «Крокодил», 1936, № 20.

Двадцать четвертого ноября 1935 года в «Правде» появляется первый из тех семи подвальных очерков Ильфа и Петрова об их путешествии, которые впоследствии составят костяк «Одноэтажной Америки». А в начале 1937 года читатель получает эту книгу целиком.

Творческая история «Одноэтажной Америки» немногим более сложна, чем два командировочные удостоверения, явившиеся ее началом. Сначала — задание редколлегии «Правды», потом — путь, измеряемый тысячами километров, блокноты, до отказа набитые записями. И, наконец,— рукопись. Вернее, две рукописи. Ведь, как известно, двадцать глав «Америки» были написаны Ильфом, двадцать — Петровым и только семь — сообща.

Можно ли определить, кто над чем работал? По техническим признакам можно. Наиболее ответственные разделы заметок, предназначавшиеся для газеты,— вероятно, результат коллективного творчества. Тексты, сделанные от руки (они хранятся в архиве[1]), принадлежат Петрову, машинописные — преимущественно Ильфу. Последнее предположение подтверждается, в частности, перепиской писателя с женой[2]. Многие детали из писем мы находим впоследствии в книге.

Но, разумеется, сотрудничество сатириков к этому времени становится настолько тесным,

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 40.
[2] Там же, ед. хр. 134.

что разделение труда, если оно и имеет место, носит чисто внешний характер. Писатели наблюдают Америку и суммируют свои наблюдения — вдвоем, обдумывают книгу — вдвоем, пользуются совместным «хозяйством» набросков и заготовок — и в результате создают удивительно ровное и единое произведение. Стало быть, «Одноэтажная Америка» служит лишним доказательством того, что «продукция» Ильфа и Петрова неразделима.

События чрезвычайной важности начинают происходить в биографии «Одноэтажной Америки», уже когда книга становится достоянием читателя. Ни одно произведение Ильфа и Петрова не подвергается столь крутым, «стовосьмидесятиградусным» переоценкам, как эта вещь. Б. Гроссман считает «Америку» высшим достижением писателей [1]. Е. Журбина присоединяется к нему, отмечая исключительную наблюдательность Ильфа и Петрова, их идейную принципиальность [2]. А. Толстой называет «Америку» «чрезвычайно зрелой, художественно-остроумной книгой»[3]. Аналогичное мнение выражает А. Тарасенков [4]. Это один ряд высказываний.

Есть и другой. Наиболее полное представление о нем дает статья в «Известиях», кото-

---

[1] Б. Гроссман, «Заметки о творчестве Ильфа и Петрова», «Знамя», 1937, № 9.

[2] Е. Журбина, «Об Ильфе и Петрове», «Октябрь», 1937, № 10.

[3] «Известия», 20 марта 1937 г. Речь А. Толстого о советской литературе.

[4] А. Тарасенков, «О творчестве И. Ильфа и Е. Петрова», «Знамя», 1956, № 8.

рая объявляет последнее крупное произведение сатириков явно неудачным [1].

Все эти обстоятельства не просто вынуждают, они обязывают критика, оставив на некоторое время в покое вопрос о художественной специфике книги, сосредоточить свое внимание на главном: имеет ли эта вещь право на существование в наши дни, какова направленность «Одноэтажной Америки», какими идеалами руководствовались ее создатели?

...Маленькая по сравнению с громадным рекламным щитом открывается взгляду писателей статуя Свободы. С этого момента они превращаются в исследователей капитализма. Бесчисленное множество фактов обрушивается на сатириков, фактов противоречивых, требующих немедленного и объективного осмысления.

Роскошные витрины нью-йоркской Сорок второй улицы. Залитый морем электричества Бродвей. Махины небоскребов. Жалкая и грязная ночлежка для бродяг. Библия с деловым оглавлением для удобства бизнесмена. Кирпичная скука зданий. Безвкусная пища. Пустыри близ Нью-Йорка, заросшие бурьяном. Электрический стул... В этом хаосе наблюдений не сразу оформляется линия, по которой в дальнейшем пойдут восприятия Ильфа и Петрова. Не сразу осмысливается нижеследующее заявление писателей: «Мы все время чувствовали непредолимое желание жаловаться и, как свойственно советским людям, вносить предложения. Хотелось писать в советский

---

[1] В. Просин, Развесистые небоскребы. «Известия», 21 марта 1937 г.

контроль, и в партийный контроль, и в ЦК, и в «Правду». Но жаловаться было некому»[1].

Ильф и Петров прибегают временами к манере репортера-этнографа, регистрируя детали американской действительности по мере того, как детали эти попадают в поле зрения сатириков (глава «Что можно увидеть из окна гостиницы», например). Однако не эти отмеченные налетом объективизма зарисовки определяют уровень книги. «Одноэтажная Америка» — не фотографический журналистский отчет, а произведение, полное идейно-художественных обобщений, произведение, в центре которого — необычайно сложный, не всегда поддающийся анализу Ильфа и Петрова образ целой страны.

Огромная совокупность проблем возникла перед писателями в «Одноэтажной Америке». Им предстояло нарисовать общественный строй США, индустриальные достижения и трудолюбивый народ этой державы, показать, сколь приниженную роль играет человек в мире сделанных его руками машин. Наряду с этим Ильф и Петров сознавали, что задача овладения техникой, поставленная партией перед нашей промышленностью, требует от них, от советских журналистов, привыкших считать популяризацию полезного опыта своим долгом, еще и специального, практического подхода к американской действительности. Иначе говоря, писатели стремились понять, что представляет собой «американская деловитость»,

[1] «Одноэтажная Америка» цитируется по изданию «Молодой гвардии», 1947.

в свое время отмеченная В. И. Лениным, и какие плоды приносит она даже на капиталистической почве. Переплетение и взаимопроникновение в книге только что названных моментов дает в итоге портрет «одноэтажной Америки».

«Одноэтажная Америка» — очерковое произведение, в котором тип и прототип, жизненное событие и литературная ситуация совпадают почти абсолютно. Ильф и Петров фиксируют преимущественно то, что сами наблюдают. На первый взгляд, они даже подают свои мысли и зарисовки в их естественной, дневниковой, хронологической последовательности. Но нет, это лишь кажется так. Писатели не повторяют ошибок слабого журналиста, чей очерк содержит, главным образом, историю своего возникновения. Когда у них появляется достаточное количество наблюдений определенного сорта, весь этот материал собирается в резервуаре соответствующей главы, обобщается, подвергается доскональному изучению. Автомобиль сатириков в книге только-только успел доехать, скажем, до первого маленького городка, а ильфовско-петровские воспоминания уже облетели всю Америку. Или, напротив, реклама, мозолившая путешественникам глаза всю дорогу, долго дожидалась своей очереди. Они заговорили о ней тогда, когда логическая последовательность изложения позволила это сделать.

Мы начнем с тех высказываний и картин, которые и самими писателями и читателями воспринимаются как собственно политические. Хотя слова «производительные силы», «произ-

водственные отношения», «базис», «надстройка» почти не фигурируют на страницах «Одноэтажной Америки», именно эти отвлеченные категории философии и политической экономии раскрывают журналисты на конкретных примерах.

Дирборн. Центр фордовской автомобильной промышленности. Превосходные механизмы, великолепная организация производства. Казалось бы, все условия для того, чтобы труженик был счастлив. На деле же американская индустрия — «это удивительная картина торжества техники и бедствий человека». Она лишает личность самостоятельности, сводит ее права и запросы к нулю. «Рабочие здесь не управляют машиной, а прислуживают ей». Каждого из них в любую минуту могут выбросить на улицу. Впрочем, не только могут выбросить, но и выбрасывают. С гневом и возмущением ссылаются Ильф и Петров на случаи из жизни американцев: на историю девушки-кассирши, которую заменил автомат, и негра, который придумал машину, сделавшую его лишним. Нескладная судьба у тех представителей тринадцатимиллионной армии безработных, которые оказываются попутчиками журналистов. Калечит этих людей капитализм, хотя они, оглушенные голливудскими фильмами и продажной прессой, винят в своих горестях технику, а не ее владельцев.

Снова и снова возвращаются Ильф и Петров к проблеме антагонистических противоречий, раздирающих Америку. Они замечают по поводу нефтепромыслов в Калифорнии: «Таков закон американской жизни: чем богаче

место, чем больше миллионов высасывают или выкапывают там из земли, тем беднее и неприглядные хибарки людей, выкапывающих или высасывающих эти миллионы». И писатели делают вывод: «Современная американская техника несравненно выше американского социального устройства. И в то время, как техника производит идеальные предметы, облегчающие жизнь, социальное устройство не дает американцу средств на покупку этих предметов».

Повествуя о сервисе, о рекламе, о принципе торговли в рассрочку («Первый взнос столько-то долларов. А потом...»), советские писатели последовательно разоблачают коммерческую подоплеку этих внешне привлекательных явлений американской действительности, показывают, что они служат вспомогательным средством для выжимания долларов из среднего американца.

Ильф и Петров знакомят читателя не только с эксплуатируемыми и с формами эксплуатации, но и с эксплуататорами. Генри Форд, загнавший в подполье профсоюзы, содержащий на службе несколько сотен молодчиков-полицейских и в то же время кокетничающий своими якобы демократическими принципами, или Джон Пирпонт Морган, торговавший кровью своих соплеменников в годы первой мировой войны,— оба они, несмотря на различие отдельных заявлений и поступков, вполне выражают сущность американского промышленного и банковского капитала.

Лучшие страницы «Одноэтажной Америки» посвящены критике лживой буржуазной демо-

кратии, которая обеспечивает свободу действий гангстеру и дельцу, прикрывает фиговым листочком конституционных заповедей фактическое бесправие трудящихся, допускает издевательства над неграми и поощряет фашиствующих головорезов. Под ее сенью вершат свои преступные делишки те люди, что, подобно Моргану, наживаются во время кровопролитных сражений, те самые, что в наши дни навязывают народу США все возрастающее бремя военных расходов.

Не ускользают от внимания сатириков ни предвыборные махинации обеих крупнейших американских партий, так часто принимающие вид обыкновенного шантажа, ни бесцеремонное обращение государственных чиновников с законами в угоду монополиям. Не случайно Ильф и Петров подытоживают смысл главы «Американская демократия» следующим образом: «Почему-то каждый раз, когда начинаешь перебирать в памяти элементы, из которых складывается американская жизнь, вспоминаются именно бандиты, а если не бандиты, то ракетиры, а если не ракетиры, то банкиры, что, в общем, одно и то же».

Чтобы удерживать в узде повиновения миллионы тех, кто своими руками создает материальные ценности, капитализм в Соединенных Штатах через своих прислужников всячески насаждает и популяризирует так называемую философию среднего американца, безудержного оптимиста, верящего, что и он станет в свое время миллионером. Даже безработный, с которым приходится беседовать Ильфу и Петрову, отравлен этим идеологиче-

ским ядом; он полагает, что царство справедливости в США наступит, если каждому миллионеру и миллиардеру изо всех его богатств оставить пять миллионов долларов.

Система воспитания, а вернее — подавления человека в США построена так, что многие из рядовых граждан страны Линкольна и Франклина, Твена и Драйзера страдают наследственной политической апатией, лишены элементарных духовных запросов, цель жизни видят в стяжании, а авторитетами считают людей, преуспевших на этом поприще. И, конечно, Америку Ильф и Петров воспринимают как «одноэтажную» не потому, что там много стандартных маленьких низкорослых городков, а прежде всего из-за того, что усилиями власть имущих многие американцы превращены в закоренелых «одноэтажных» обывателей, мещан, независимо от того, живут ли они в Галлопе, Вашингтоне или Нью-Йорке.

А вот город, где десятками фирм фабрикуются трафаретные суррогаты искусства, где отштамповываются на кинопленке, опутывающей всю страну, эталоны американского образа жизни. Ильф и Петров различают в размеренной голливудской суматохе твердую руку магнатов, которые направляют по нужному им руслу всю кинематографию. Экран в США призван гипнозом своим оболванивать людей, отвлекать их от тревожных размышлений на социальные темы. Такое же задание выполняют полупорнографические зрелища вроде «бурлеска» или кровопролитные спортивные состязания. Хорошую музыку или настоящий театр

в Америке отделяют от простого зрителя препоны из долларов и предрассудков, воздвигнутые правящим классом.

На жалованье у Уолл-стрита состоит в Соединенных Штатах и религия. Спутник Ильфа и Петрова мистер Адамс весьма метко характеризует американские вариации на мотивы христианства, заявляя, что они находятся где-то на полпути от таблицы умножения к самому вульгарному мюзик-холлу. «Немножко цифр, немножко старых анекдотов, немножко порнографии и очень много наглости». Бог-бизнесмен верой и неправдой служит тому же делу одурманивания, что и коммерсанты-прожектеры, сочиняющие слащавые утопические планы общественного переустройства.

Книга Ильфа и Петрова об Америке — честная книга. Стремясь осмыслить жизнь целого народа, писатели не сортируют свои впечатления по примитивной шкале: налево — хорошее, направо — плохое, не расчленяют живой факт скальпелем предвзятости, чтобы познакомить читающую публику только с одной, произвольно выбранной стороной этого факта. Образы американцев, бесконечно малые величины, которые в результате художественного интегрирования создают образ Америки, эти образы раскрываются во всей своей чисто человеческой и социальной противоречивости.

Взять, к примеру, Форда. Показав антиобщественную, хищническую сущность автомобильного короля, как явления, Ильф и Петров не боятся подметить в Форде-человеке симпатичные им черты: дьявольскую работоспо-

собность, пунктуальность, «морщинистую дедушкину улыбку».

С печальным юмором изображают писатели случайного их попутчика, «симпатичного мальчика» со «слишком уверенным, даже немножко нагловатым лицом», солдата морской пехоты. Охотник до «хорошеньких девочек», дебошир с замашками потенциального мародера, он не повинен в своих недостатках. Это жертва американского капитализма и, одновременно, его слепое орудие. Откровенный и еще не совсем испорченный юноша-солдат понимает, что войны нашего столетия ведутся бог весть в чьих интересах — только не в его. Но воля и разум парня под разлагающим воздействием милитаристской пропаганды атрофировались. «Если мне говорят, что надо идти на войну, я пойду»,— так подытоживает он свою исповедь.

Доведенный до нищеты безработный, вызывающий у писателей острую жалость, излагает свои взгляды: «Дело идет к войне... Молодежь хочет воевать. Нужно же им чем-нибудь заняться. Им нужна какая-нибудь работа, работа и слава. Работы нет, ее отобрали у людей машины. Не худо бы хоть часть этих машин уничтожить». Речи прямо-таки, говоря языком наших дней, поджигательские. Ильф и Петров, однако, не забывают, кто их произносит. И несчастный человек, повторяющий чужие слова, не становится в «Одноэтажной Америке» объектом нападок. Читателю ясно, кто нашептывает безработному нелепые мысли или культивирует цинизм в юном солдате.

Облик Америки ярко отражают не только красноречивые фигуры ее подданных, но и многочисленные истории, услышанные Ильфом и Петровым в США и пересказанные на страницах книги. Вдумаемся в смысл одного из таких «побочных» эпизодов. Гангстеры выкрали девушку, продали ее в тайный публичный дом. Ни семья несчастной, ни «правосудие» не в силах теперь ей помочь, несмотря на первобытную дикость происходящего. Как в фокусе линзы, концентрируется в этой маленькой американской трагедии лицемерие буржуазных конституций.

Помогают сатирикам в их разоблачениях иронические, а нередко и грустные пояснения мистера Адамса. Казалось бы, какие раздумья может вызвать стоящая на столе бутылка калифорнийского вина. Прислушаемся теперь к словам неизменного гида сатириков: «Кстати, сэры, вы обратили внимание на то, что американцы пьют мало вина и предпочитают ему виски?.. Понимаете, бутылка хорошего вина предусматривает хороший разговор. Люди сидят за столиком и разговаривают, и тут одно дополняет другое, — без хорошего разговора вино не доставляет удовольствия. А американцы не любят и не умеют разговаривать. Вы заметили? Они никогда не засиживаются за столом. Им не о чем говорить. Они танцуют или играют в бридж. И предпочитают виски. Выпил три стопки — и сразу опьянел. Так что и разговаривать незачем. Да, да, да, сэры, американцы не пьют вина». Повод для обличения случайный, а эффективность его — ощутимая и закономерная. Ибо американский

образ жизни в глазах человека прогрессивных взглядов, каким мы знаем мистера Адамса, всегда и всюду остается самим собой.

Первой скрипкой в ансамбле комментариев и оценок капиталистической действительности обычно оказываются публицистические, насмешливые, юмористические замечания двух «правдистов». Ильф и Петров последовательно и настойчиво ищут и находят способы глубокого проникновения в смысл увиденного. Почти ни одну сценку писатели не оставляют без своего резюме, либо сформулированного, либо растворенного в тексте. Но в каждом случае их позиция ясна — и когда они прямо говорят: «...вы всюду увидите комфорт и бедность, нищету и богатство, которые как две неразлучные сестры стоят, взявшись за руки, у всех дорог и у всех мостов великой страны»; и когда в лирическом отступлении перед самым финалом книги декларируют свое окончательное мнение об Америке и американцах; и когда, отдав должное механизации частных предприятий, пророчески предупреждают: «техника в руках капитализма — нож в руках сумасшедшего»; и когда просто рассказывают историю безработного.

Лейтмотивом проходят через книгу символы американского убожества — нелепые рекламные щиты с идиотскими надписями, одинакового покроя города; наконец, комментируемые писателями тезисы частнособственнической философии: «Быть богатым лучше, чем быть бедным. И человек, вместо того, чтобы терять время на обдумывание причин, которые породили бедность, и уничтожить эти

причины, старается всеми возможными способами добыть миллион» или «человек зарабатывает деньги, делает свой бизнес. Не все ли равно, каким способом заработаны деньги? Те деньги лучше, которых больше». Так Ильф и Петров намечают стержневую мысль своих очерков, мысль о духовной нищете одного из самых богатых в мире государств.

Тема талантливого народа, чьи творческие силы скованы тесными рамками отживающего общественного строя, дополняет образ «одноэтажной Америки». Ильфа и Петрова восхищают многие достоинства американских тружеников: их честность, аккуратность, крепкая практическая хватка, готовность помочь человеку в беде, точность и быстрота в работе.

Писатели отлично понимают, что нельзя ставить знак равенства между империалистами США и народом этой страны. И они вводят в «Одноэтажную Америку» портреты коммунистов, отдающих все свои силы борьбе с монополиями; они рисуют прогрессивных американских литераторов Рис Вильямса и Линкольна Стеффенса; они с волнением повествуют о бывшем миссионере, поселившемся в индейской резервации, и о гордых, смелых, душевных людях из племени навахо, об униженных неграх и бездомных бродягах, о тех, что не имеет работы, и о тех, кого работа вконец опустошает и изматывает.

К числу лучших относятся страницы книги, где Ильф и Петров рассказывают о своей беседе с инженером Томсоном на гребне построенной по его проекту грандиозной плотины

Боулдер-дам. Это строки, полные горького сочувствия к людям, которых капитализм лишает права даже на естественное моральное удовлетворение, испытываемое каждым тружеником при взгляде на творение своих рук и своего мозга. Деньги! Только деньги пользуются в США уважением и почетом.

Гордость за человека с мозолистыми руками, построившего замечательные дороги, мосты, электростанции, чувствуется в интересе Ильфа и Петрова к американской технике. Они смотрят на заморские машины и приборы с уважением, как и подобает смотреть на любые творческие успехи представителю страны победившего социализма. Они смотрят на автомобили и рефрижераторы, на газолиновые колонки и фордовские конвейеры с тем же практическим интересом, с каким изучала американское сельское хозяйство делегация советских специалистов (впечатления участников поездки изложены в книге министра сельского хозяйства СССР В. Мацкевича «Что мы видели в США и Канаде»[1]).

Нет, ни низкопоклонства, ни зависти не проявляют Ильф и Петров. Напротив, писатели уверены в том, что американские технические достижения перекрываются социальными достижениями СССР, которые делают возможным поистине сказочный прогресс науки и техники.

К кругу симпатичных писателям передовых американцев принадлежит сопровождающий

---

[1] В. Мацкевич. Что мы видели в США и Канаде, Госполитиздат, М. 1956.

их мистер Адамс (настоящая его фамилия — Трон).

В уста Адамса сатирики вкладывают полные невеселого юмора монологи о достопримечательностях США и о пороках капиталистической системы, о хороших и дурных особенностях его соотечественников. Адамс сопровождает своими примечаниями картины, предстающие глазам читателя.

Вряд ли возможно сейчас непререкаемо установить, как далеко простирался вымысел Ильфа и Петрова, когда они работали над этим образом. Во всяком случае, по утверждению самого Трона, им удалось сохранить в художественном произведении его черты. Да и наметки писателей к «Одноэтажной Америке» подтверждают достоверность многих смешных эпизодов, касающихся мистера Адамса. Вот, например, одна такая черновая запись:

«Трон:

— Разбил стекло.

— Шурли!

— Сэры, мистеры!

— Старик все брал под подозрение.

— А может быть, не доедем.

— Война будет через пять лет.

— Бэби.

— Забыл шляпу и часы.

— Что следующее он забудет? Пытался забыть пальто»[1].

Здесь есть в зародыше почти все комические атрибуты персонажа, включая ту интонацию, которая на страницах «Одноэтажной Аме-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 39.

рики» засверкала в бесподобных его репликах («но, но, сэры», «нет, нет, Бекки, нельзя так говорить», «как ты можешь говорить такие слова», «запишите в свои книжечки» и т. п.). Однако, думается, что, соблюдая педантическую точность там, где речь идет о политических воззрениях героя или непосредственно о его индивидуальном облике (глава «Страшный город Чикаго»), Ильф и Петров позволяют себе в некоторых случаях небольшие юмористические преувеличения. Благодаря этому фигура Адамса воспринимается скорее как чисто беллетристическая, чем очерковая. Она придает «Одноэтажной Америке» колорит, вносит в книгу ощущение сюжета, подымает ее над жанром путевых заметок до книг, приближающихся к «Запискам пиквикского клуба» [1]. Кинооператор, вероятно, сказал бы, что Адамс создает в произведении передний план. Тот самый передний план, которого так недостает многим документальным повестям.

Но не Адамс главный герой «Одноэтажной Америки». Главный герой книги — советский человек, подходящий к каждому явлению зарубежной действительности со своей строгой меркой. Это знакомый нам по «Двенадцати стульям» и «Золотому теленку», а еще больше — по правдистским фельетонам Ильфа и Петрова беспощадный и остроумный судья всего, что отклоняется от коммунистических моральных норм.

---

[1] Интересно отметить, что Ильф в одном из своих писем жене в самом деле сравнивает Адамса с Пиквиком. ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 134. Письмо от 10 декабря 1935 г.

Образ авторов (лучше — автора) раскрывает по-новому каждая глава «Одноэтажной Америки», в зависимости от того, чему она посвящена. Он — эрудит и любознательный человек, темпераментный изыскатель, мастер глубоких обобщений, тонкий знаток природы. А прежде всего, он — гражданин СССР. О чем ни рассказывают Ильф и Петров, критерии у них — советские. Даже в обычных литературных сравнениях. Вспомните строки, посвященные Бродвею: «спокойное эдисоновское электричество превратили в дуровского морского льва» — сатирики пользуются понятной именно для наших читателей аналогией.

Чувство родины пронизывает всю книгу Ильфа и Петрова об Америке. Но лучше всего выражают они свое отношение к социалистическому отечеству в заключительных главах:

«...В течение всего пути нас не покидала мысль о Советском Союзе».

«На громадном расстоянии, отделяющем нас от советской земли, мы представляли ее себе с особенной четкостью. Надо увидеть капиталистический мир, чтобы по-новому оценить мир социализма. Все достоинства социалистического устройства нашей жизни, которые от ежедневного соприкосновения с ними человек перестает замечать, на расстоянии кажутся особенно значительными. Мы поняли настроение Максима Горького, который, приехав в Союз после долгих лет жизни за границей, неустанно, изо дня в день повторял одно и то же: «Замечательное дело вы делаете, товарищи! Большое дело!»

Мы все время говорили о Советском Союзе; проводили параллели, делали сравнения. Мы заметили, что советские люди, которых мы часто встречали в Америке, одержимы теми же чувствами. Не было разговора, который в конце концов не свелся бы к упоминанию о Союзе. «А у нас то-то», «А у нас так-то», «Хорошо бы это ввести у нас», «Это у нас делают лучше», «Этого мы еще не умеем», «Это мы уже освоили». Советские люди за границей — не просто путешественники, командированные инженеры или дипломаты. Все это влюбленные, оторванные от предмета своей любви и ежеминутно о нем вспоминающие. Это особенный патриотизм, который не может быть понятен, скажем, американцу... Нет, он не поймет, что такое патриотизм советского человека, который любит не юридическую родину, дающую только права гражданства, а Родину осязаемую, где ему принадлежит земля, заводы, магазины, банки, дредноуты, аэропланы, театры и книги, где он сам политик и хозяин всего».

Настоящим гимном стране социализма завершается книга Ильфа и Петрова о самой могущественной капиталистической державе мира. Книга, где элементы беспощадной сатиры, адресуемой денежным тузам Америки, сочетаются с мягким добрым юмором эпизодов, посвященных положительным явлениям в жизни США и хорошим, честным, простым людям этой страны.

Более двадцати лет прошло с тех пор, как «Одноэтажная Америка» впервые вышла в свет. Выдержали ли путевые дневники Ильфа

и Петрова испытание временем? Думается, что иначе, как утвердительно, на этот вопрос ответить нельзя. Сатирики сумели уловить несоответствие между судьбой народа США и его возможностями. Они добились верного образного воплощения своих выводов о болезненном характере раздирающих Америку противоречий. Не случайно Трон откликнулся на опубликование в «Правде» глав из книги письмом, где между прочим было сказано: «Вы действительно пишете правду. Но эта правда понятна только людям, понимающим диалектику самой жизни» [1].

По-своему завизировал «Одноэтажную Америку» некий наглый янки, обрушивший на Ильфа и Петрова в своем послании град язвительных выпадов. Этого адвоката капитализма задел за живое разоблачительный пафос книги.

Наконец, совсем недавно «Одноэтажная Америка» и как документальное и как художественное произведение была подтверждена советскими писателями А. Аджубеем, Н. Грибачевым, Б. Изаковым, Б. Полевым, А. Софроновым, совершившими поездку в США по маршруту, который во многом воспроизвел вехи ильфовско-петровского путешествия. Внимательно просмотрев, скажем, «Американские дневники» Бориса Полевого [2] (он, как и Ильф с Петровым, представлял в США «Правду»), нетрудно убедиться, что

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 1821, оп. 1, ед. хр. 148. Письмо от 17 августа 1936 г.

[2] Изд. «Советский писатель», М. 1956.

писатель придерживается творческой манеры и политической линии своих славных предшественников. Он так же, как они, избегает «плакатных» приемов, четко проводя границу между социальным и индивидуальным обликом какого-нибудь бизнесмена и государственного лица. Реалистический подход к теме всегда окупается. Он помогает составить объективное представление о чужой стране. Подобно Ильфу и Петрову, Б. Полевой видит, что империализм и американский народ — не синонимы, высоко оценивает многие индустриальные и научные достижения Соединенных Штатов. «Американские дневники» близки «Одноэтажной Америке» пронизывающим их духом доброжелательности, миролюбия и сотрудничества, причем, без единого грана идейной всеядности или пацифистской бесхребетности. При всем том критика американской действительности у Полевого, как и у Ильфа и Петрова, ведется в полный голос. Кстати сказать, две эти книги роднит не только тон их или отдельные эпизоды (Голливуд, Боулдердам и т. п.), но и тот факт, что пересекающиеся с ильфовско-петровскими свои впечатления Полевой всякий раз выделяет ссылками на авторов «Одноэтажной Америки», исполненными сердечного уважения к двум замечательным людям и честным художникам.

Было бы, однако, ошибкой модернизировать в статьях и исследованиях «Одноэтажную Америку». Написанная в период, когда отношения между Советским Союзом и Соединенными Штатами только-только налаживались, книга прежде всего сыграла роль писательско-

го отклика на возникновение полезных и нужных контактов между двумя великими державами; она перебросила мостик от нашей культуры к заокеанской; познакомила трудящихся СССР с жизнью и нравами американцев.

Ахиллесова пята «Одноэтажной Америки» — в первую очередь недостаточная прозорливость этого произведения. Ильф и Петров не совсем отчетливо разглядели в огромной уолл-стритовской вотчине будущего претендента на мировое господство. Иными словами, у Ильфа и Петрова получилась неувязка с перспективным осмыслением темы. Нащупав основную тенденцию американского развития, они рассказали о ней далеко не все, что могли.

Очеркам Ильфа и Петрова недостает подчас политической остроты. Хотя и не принято вводить в разговор о «дорожных» произведениях термин «бытописательство», порой, читая «Одноэтажную Америку», не без оснований его вспоминаешь. Это когда сторонний наблюдатель, путешественник побеждает в Ильфе и Петрове сатирика, политика, партийного журналиста. К счастью, поводы для подобных упреков попадаются в книге не часто.

Эти критические замечания в адрес «Одноэтажной Америки» не имеют своей целью принизить ее значение. Поэтому — сопоставим плюсы «Одноэтажной Америки» с ее минусами и, убедившись в качественном и количественном перевесе первых над вторыми, заключим: последнее крупное произведение Ильфа и Петрова, книга патриотическая и правдивая, заслуживает сегодня пристального внимания

и теплого отношения. Она может открыть глаза на капитализм еще многим и многим представителям молодого поколения. Хотя бы тем, кто творит себе кумира из любой заграничной тряпки.

К теме родины писатели уже вплотную подходят в новелле «Тоня» [1]. И решают эту тему теперь, в отличие от «Одноэтажной Америки», без публицистических приемов. Советский человек, в данном случае жена молодого дипломата, попадает в Соединенные Штаты. Совсем юное существо, Тоня перед отъездом чуть-чуть даже кичится тем, что окажется за границей. Но по мере того как буржуазные отношения час от часу болезненней задевают Тонину натуру, собственнический мир становится ей ненавистен. С большой радостью встречает она известие о переводе мужа в Москву. Тоня, ставшая на чужбине матерью, обретает свою личную и гражданскую зрелость.

По признанию Петрова, рассказ в необычном для обоих сатириков жанре писался с огромным трудом. И тем не менее их переход на новый творческий рубеж, по-видимому, оправдывался глубокой внутренней необходимостью. Писатели, как отмечает Петров, «стали широко, с обобщениями думать о нашей стране» [2]. Оно и понятно. Ильф и Петров за годы своей работы в «Правде» прошли серьезную школу партийной журналистики, выросли политически. Рост мастерства писателей, одна-

---

[1] «Знамя», 1937, № 2.

[2] Наброски к книге «Мой друг Ильф».

ко, подчас не поспевал за ростом их мировоззрения. Сатирикам открылись новые горизонты, но им не всегда было ясно, как охватить средствами творческого видения бескрайнюю ширь новых тем и мыслей. Вот почему Ильф и Петров как художники сильнее в «Золотом теленке», чем в «Одноэтажной Америке» или «Тоне». И все же глубоко симптоматично, что эти произведения открывают в истории содружества период поисков положительного героя. Поисков, которые прерывает смерть Ильфа. Авторский коллектив — Ильф и Петров — прекращает свое существование.

Творчество Е. Петрова после смерти соавтора представляет собой чрезвычайно интересное и притом совершенно новое явление. Именно поэтому оно заслуживает специального исследования, которое показало бы, как писатель овладевал необычными для него формами и темами, как он по-своему способствовал дальнейшему росту советской литературы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вряд ли стоит, рискуя погрязнуть в повторениях, вновь и вновь говорить о месте Ильфа и Петрова в советской литературе. Не целесообразнее ли снова вспомнить о зимовщиках ледника Федченко?

Итак, совсем недавно экспедиция геофизиков вернулась с гор. Однотомничка, который они взяли на ледник, с ними, однако, не было. Книжку «зачитали» в поезде на обратном пути. Зато появилось два свеженьких экземпляра тех же «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка». Не волнуйтесь, тут все обошлось без волшебства. Один томик ученым «подкинули» с самолета вместе с контейнером продуктов, другой — принесли в заплечном мешке спортсмены, побывавшие в гостях на заоблачной дрейфующей станции.

Что еще? Всем (почти всем) понятно, что Ильф и Петров, как старые и милые сердцу друзья, выручали исследователей в долгие зимние вечера, будили улыбки на их лицах в

трудную минуту. А порой, вспоминая чиновников, которые канительно и нудно задерживали выдачу снаряжения для экспедиции, или знакомых кропателей халтурных диссертаций, кто-нибудь из зимовщиков со смаком произносил знакомую всем фразу из «Двенадцати стульев» или «Золотого теленка». И, как лавина, вмиг возникший и разросшийся хохот долго сотрясал маленький металлический домик. Люди героического подвига смеялись потому, что чувствовали, насколько они, как и двести миллионов их товарищей, сильней и выше малочисленных ревнителей отживающего. Причем выше, конечно, не только в силу своего географического положения. Они смеялись, ибо критическое слово Ильфа и Петрова по сей день попадает прямо в «яблочко» любой своей сатирической мишени.

СОДЕРЖАНИЕ

Абрам Зиновьевич
Вулис

И. ИЛЬФ
Е. ПЕТРОВ

Редактор *А. Дмитриева.* Худож. редактор *Г. Масляненко*
Технический редактор *С. Розова.* Корректор *Р. Пунга*

Сдано в набор 26/VI 1959 г. Подписано к печати 20/IX 1959 г. А10426. Бумага 70×92 1/32—11,75 печ. л.=13,75 усл. печ. л. 13,43+ +1 вкл.=13,45 уч.-изд. л. Тираж 10 000 экз. Зак. 332. Цена 6 р. 40 к.

Гослитиздат, Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19.

Полиграфкомбинат им. Я. Коласа, Минск, Красная, 23.